الافكار والاسلوب

أ. ف. تشيتشرين

ترجمة د. حياة شرارة



دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والاعلام

العنوان العراق - بغداد - اعظمية ص ب ٤٠٣٢ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

طبــاعة ونشــر
دار الشــؤون الثقافية العامة . آفاق عربية .

تعنون جــميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنــوان :
العــراق - بغــداد أعظمية
ص . ب ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ ٢١ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

الأفكار والأسلوب

دراسة في الفن الروائي ولغته

تأليف

أ. ف. تشيشرين

ترجمة

د. حياة شرارة

تمهيد

يتوطد مفهوم الاسلوب الذي يكوّن جوهر كتابي « ظهور الرواية ـ الملحمة » ، ويتطور فيما بعد • ويعتبر (الافكار والاسلوب) ـ بهذا المعنى ـ امتدادا لكتابي الآنف الذكر ، بالرغم من احتواء الفصول النظرية والتأريخية على قضايا جديدة ليست بالقليلة • وتجمع بين هذه المواد وتلك رابطة داخلية متينة لا سيما ما يتعلق منها بمواد البحث الجديدة مثل نثر غوته وبلزاك ودوستويفسكي وتشيخوف ويان نيرودا حيث يغتني مفهوم الدور الفعال للاسلوب •

أود التعبير عن أخلص امتناني لرفاقي في جامعة لفوف ، ولاعضاء المجموعة العلمية في متحف ل• ن تولستوي وللعاملين في دار بوشكين الذين ناقشوا في أوقات مختلفة اجزاء من فصول هذا الكتاب • وينبغي أن اذكر بكلمة تقدير عميقة ، صديقي الراحل منذ زمن بعيد مكسيم ماكسيموفيتش كينغسبيرغ فقد أيقظت فيّ الاحاديث الطويلة معه في أيام الصبا اهتماما حيا بقضايا الاسلوب الأدبي •

مدينة لفوف
٢٦ آب ١٩٦٤

مقدمة

أثناء الاعوام الاخيرة اكتسب العمل الادبي في الاتحاد السوفياتي ، باعتباره تحقيقا لوحدة المضمون والشكل وعقائديته ، حقه في الحياة •

فالباحثون ـ وان اختلفوا ـ متفقون على مثل هذه الدراسة للغة العمل الادبي التي من شأنها ان تفيد اغراض الفهم العميق الدقيق والفهم العلمي للنص والتي لا تتحاشى مهمة تربية القارىء المدرك الحازم •

صدر في السنوات الأخيرة في مدينة اهرنبورغ كتاب الراحل بريانيشنيكوف الموسوم بـ « نثر ليف تولستوى » وظهرت مقالات يا • زونديلوفيتش في سمرقند ثم صدر كتابه المكرس لدراسة دوستويفسكي • اما كتابا فل • كافيلوف « حول اسلوب النثر الادبي عند ل• ن تولستوي » وي• اتكيند « بحوث في اسلوب الكتابة الفرنسي » فيختلفان اختلافا بالغا من حيث مادة البحث ولكل منهما ملامحه الخاصة ولكن التماثل في نظرية الادب بالنسبة لمفهوم الاسلوب واضح في كليهما •

صدر عام ١٩٦٠ في كييف كتاب ميخائيلنا كوتسوبينسكايا « الكلمة المجازية في الابداع الادبي » وظهر الان كتابها « الادب ـ صناعة الكلمة ، قضايا المعنى الادبي في تحليل الكلمة الفنية » ، هذان كتابان مقاتلان ، فقد وضعت المؤلفة نصب عينيها مهمة استئصال ادنى مظاهر الشكلية وترسيخ التناول الملموس النظري الفني للكلام الشعري •

وفي المونوغرافيا (*) الاكثر سعة حول تاريخ الادب تظهر بدل الملاحظات العابرة ـ التي تحتل مكانا ثانويا ـ فصولا رحبة مرتبطة ارتباطا عضويا في بناء الكتاب ومكرسة تكريساً تاما لقضية الاسلوب .

وليس هذا وقفا على الكتب التي تتناول الادب الروسي حسب ، بل تشمل الاجنبي منه أيضا . ولو تصفحنا الكتب الصادرة في مطلع واواسط الستينات « تاريخ الادب الانكليزي » فلن نعثر على كلمة واحدة حول اسلوب ديكنز او ثكري ، وبالكاد تذكر « غرائب اسلوب » ميريديث !

وأما كتاب ف. ادمون و . ت . سيلمان حول توماس مان فقد اصبح الفصل الذي يتقصى الطبيعة الفاعلة للكلمة في اعمال هذا الكاتب بمثابة ضرورة داخلية ، ففيه تتمركز وتتجمع في وحدة متكاملة البواعث الاصيلة للكتاب برمته . يقتحم الفهم العضوي للاسلوب مجال نظرية الترجمة أيضا . ويتحدث ي. اتكيند في كتابه « الشعر والترجمة » (١٩٦٣) بصورة رائعة عن ان اسلوب الترجمة شأنه شأن الاسلوب الاصلي ، لا يتأتى فقط من المهارة النظرية وحدها حسب ، بل من المعاناة العميقة والاكثر عمقا ، والاكثر اثارة ، أو من الهدوء الحقيقي ، والهدوء البالغ . فخلق الشكل الشاعري الاصلي والمترجم يقوم على اساس المظهر الداخلي للروح الشاعرية .

شعرت بالوحدة في اعوام ١٩٥٣ و ١٩٥٦ عندما صدرت الطبعة الاولى والثانية من كتيبي « حول لغة واسلوب الرواية الملحمة « الحرب والسلام »» ، فقد درجت الموضة حينئذ على الاخذ بالملاحظات اللغوية والاسلوبية التي تفصل اللغة عن الفكرة والكلمة عن الصورة والخاص عن العام وعدم الالتفات الى الاهداف الاستاتيكية المتكاملة .

(*) بحث علمي يتناول موضوعا واحدا .

تغير الحال ابان السنوات العشر الراهنة تغيرا حاسما • ويظهر كتابنا جنبا الى جنب مع كتب أخرى مستقلة عن بعضها •

جرت قبل عشر سنوات عام ١٩٥٤ في مجلة « فابروسي يزيكوزنانيه » مناقشة اسلوب الكتابة • وصدرت مقالات جدية لعلماء معروفين ، وقيل الكثير من الاشياء المهمة • ولكن ••• الفقر الرهيب وارتباك مصطلحاتنا اللغوية افضيا الى بلبلة دائمة في مفاهيمنا : مثل « اساليب الحديث » ، « اسلوب اللغة » « اسلوب العلم » ، اسلوب المؤلفات الفيزيائية والتاريخية •• الخ ، « الاسلوب المفخم ، اسلوب تأكيد المجاملة » ، « اسلوب الحديث الفني » (عموما) اسلوب بوشكين ، اسلوب قصة تشيخوف « السيدة صاحبة الكلب » • وقد استخدمت كلمة « اسلوب » في معان متباينة تماما •

اعتقد ان « تأكيد المجاملة » ليس بالاسلوب اطلاقا فهو يشكل نغمة الحديث أو طابعه • وما هو على العموم اسلوب الكلام العلمي ؟ المنطق ، الدقة، وجود حركة الافكار • ليست هذه بعلامات الاسلوب ، وانما مجرد خصائص علمية ، أما اسلوب العلماء كارامزين وكلوتشيفسكي وبوكروفسكي أو تيميريازيف وبافلوف وديكارت وهيغل فيختلف بين حين وحين اختلافا تاما • فعلى العالم ـ وذلك بمستطاعه ـ ان يمتلك اسلوبه • وعلى كل فيلسوف عظيم أن يخلق اسلوبه الخاص ـ ومن الغرابة بمكان ان هذه الخاصية أقل وجودا عند الفيلولوجيين منها عند المؤرخين والمعنيين بالعلوم الطبيعية ـ الذي لا يقوم على علامات علمية عامة بل على ارتباط مجموعة من العلامات الملموسة•

العالم الذي يجمع بين العلم والفن يجد اسلوبه الخاص • والاسلوب مقولة استاتيكية تنسحب ، بصورة متماثلة ، على جميع اشكال الفن وتتسم بها الحياة والكلام الجاري •

وهذا ما لم يشر له بكلمة واحدة في المجلة اللغوية التي تقدم ذكرها •

هل الاسلوب ظاهرة فردية حادة ؟ كلا • فثمة اسلوب معين عند الرومانتيكيين الالمان والفرنسيين • وقد خلق نوفاليس وهوفمان وايشندورف اشكالا اصيلة للاسلوب ذاته • ونعثر في ابداع الواقعي العظيم موباسان على التنويع الاصيل لاسلوب فلوبير • ويترسم لودميل ستوينوف في بعض مؤلفاته آثار اسلوب ل• ن تولستوي • ويستطيع بعض المؤلفين كتابة مؤلف علمي كامل في اسلوب واحد • وعلى هذا المنوال نفسه يخلق كتاب بلدان مختلفة ، اثناء كتابة تاريخ الادب ، أساليب متجانسة بصورة عميقة • وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل الاخير من كتابنا •

ظهرت في غضون المناقشات التي جرت على صفحات « فابروسي يازيكو زنانيه » محاولات لتحديد المفاهيم مثل : « لا يجوز خلط الاساليب اللغوية بالاجناس الادبية أو بطريقة السرد لبعض الكتاب الفرادى ••• » (١) وهكذا تم وضع « الاساليب اللغوية » مقابل « طرق السرد » فعند بلزاك ول • تولستوي نعثر على طريقة السرد ! بالاضافة الى الاسلوب الدقيق والاسلوب المضبوط !•

ولسبب ما ، لم تجذب انظار اللغويين الارهاصات والقابليات الاسلوبية في اللغات القومية المختلفة • فالاسلوب الخاص بكل لغة ينطوي على مواطن قوة معينة • ولولا ذلك لما صعبت ترجمة أشعار تاراس شيفتشنكو من الاوكرانية الى اللغة الروسية القريبة منها • ان الاسلوب المميز لبدايات اللغة الاوكرانية مختلف تماما عما هو عليه في الروسية ، واشعار شيفتشنكو

---

(١) « فابروسي يانديكوزنانية » ١٩٥٤ ، عدد ٣ • ص ٦٧ •

تتنفس كليا من لغته الاوكرانية الوطنية ، وهكذا هو الحال بالنسبة لترجمة أي نص الى اللغتين الالمانية أو الفرنسية • حيث تظهر ميزات عديدة تتجلى في حالة اللغة الاولى بوضوحها وقوتها وفي الحالة الثانية برخامتها ورقتها • ولا يتعلق الامر هنا بأسلوب لغتين مختلفتين وبالتالي استعدادهما اللغوي الذي يتجلى واضحا عند كاتب معين وغامضا عند آخر • من الممكن الكتابة بقـــوة ووضوح باللغة الفرنسية ولكن هذا لا يتفق وروحها • ويمكن الكتابة برقة ورخامة بالالمانية ولكن هذا لا ينسجم أيضا مع مزاياها •

من الطبيعي وجود العديد من الصفات والميزات الاخرى التي قد تكون أكثر أهمية مما اتينا على ذكره [٢] •

اعتقد ان المناقشات التي جرت في عامي ١٩٥٩-١٩٦٠ ، على صفحات « فابروسي ليتيراتوري » ، حول قضية الكلمة والصورة كانت مفيدة •

فقد اشارت هيئة التحرير ، بعد أن أجملت نتائج المناقشات ، الى أن « تطور اساليب الكتابة في اطار علم اللغة بدا قليل الجدوى » • (وقـــد اظهرت المناقشات بطلان التناول اللغوي في دراسة « الـــكلام المجازي » الادبي•وفي الوقت نفسه كان على حق كل من نادى بضرورة الفهم العميق للرابطة التي تؤلف بين اللفظ والمعنى• وبيّن كيف تتجلى طبيعة ادراك الكاتب للواقع في بناء الكلام الشعري ، أن مثل هذا التناول ينبغي أن يقترن حتميا بفهـم « الروابط القائمة بين لغة الاعمال الفنية والتراث الشعبي المتداول » [٣] •

(٢) نشير الى مقالة كوجيرو يوشينوا الممتعة الموسومة « الموازاة في الشعر الصيني » التي يبين فيها الكاتب ان (سبب الاستخدام الدائم للموازاة في الشعر الصيني يعود الى خصائص اللغة الصينية ذاتها) • « اللغة والادب » • جامعة ليبج • ١٩٦١ ، ص ٢٤٥ •

(٣) « فابروسي ليتيراتوري » ١٩٦٠ ، عدد ٧ ص ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٣ •

أيعني هذا الكلام ان اللغويين لم يفعلوا شيئا مفيدا في هذا الميدان ؟ كلا ، لا يعني أبدا • لقد احتلت وتحتل في غضون هذه السنوات وقبلها أعمال الاكاديمي ف• ف فينوغرادوف مكانا خاصا في علومنا اللغوية ، فقد بقيت ـ لاعوام طوال ـ كتبه ومقالاته حول لغة غوغول وبوشكين ول • تولستوي والادب الروسي القديم ، المبنية على معرفة عميقة متماثلة في كل من اللغة والادب ،مصدر اثارة للفكر العلمي ونماذج للعلمية الحقيقية التي لا نزاع فيها •

يحتوي كل كتاب من كتب ف• ف فينوغرادوف على مدى داخلي واسع، وهكذا تقترن في كتابه « قضية التأليف ونظرية الاساليب » مسألة الصفات بصيغ كبيرة في نظرية الادب والتاريخ الفكري والابداعي للعلاقات المتبادلة بين الكتاب •

ولما كان فينوغرادوف صاحب افكار مبتكرة في علم اللغة او الاسلوب أو في علم خاص عن لغة الاعمال الفنية ـ في عام ١٩٥٨ ـ ، فان تناوله لنظرية اللغة أو لعلم منفرد في اعماله السابقة واللاحقة لا نظير له ويفوق الحدود المطلوبة • فمكانه كباحث يتسم بالعلو وسعة الافق وتتكشف حاسته الاستاتيكية الدقيقة في كل صفحة من اعماله ويقترن تبحره النظري الادبي الهائل أي « المعرفة الممتازة للمرئي والخفي » بتعمقه اللغوي مما كان له دور بالغ الاهمية في مؤلفات علم البلاغة والاسلوب •

وبالرغم من ذلك فأن آراء ف• ف فينوغرادوف تثير في بعض الاحايين موقفا انتقاديا تجاهها لا ازاء هذا الرأي أو ذاك منفردا بل باعتباره مظهرا لنظام من الافكار غير مثمر كما ينبغي •

ولنأخذ على سبيل المثال كتاب ف. ف فينوغرادوف المعنون « المحور والاسلوب » فأنه يعرّف أول مفهوم يتصدر الكتاب على الشكل التالي :

« المحور : هو بناء مكشوف للروابط والتناسب بين الصور والموتيفات التي تشكل الهيكل أو التصميم للاعمال الادبية اللغوية الفنية . ان المركز الداخلي في هذا البناء راسخ وطيد وهو يقوم على التناسب والتفاعل بين حلقات الموضوع الرئيسة اما الاتجاهات العامة لتطوره فتظل ثابتة في اطار جميع التغيرات والتبدلات التي تطرأ عليه » (٤) .

ينبغي الاشارة الى أن هذا التعريف مرتبط بطبيعة الكتاب المتعلقة « بالبحث التأريخي ـ الديناميكي للاساليب الفردية » حيث يهتم الباحث بعملية التغيرات والتحولات أكثر من اهتمامه بالهيكل . ومع ذلك فان هذا المفهوم للمحور المتعلق بالمعمار الرئيسي للاعمال الملحمية والدرامية والغنائية لا يبعث على الرضا دائما فلا توضح لنا الكلمات من « البناء المكشوف » أو « المركز الداخلي » شيئا وكذلك مصطلحات « هيكل » و « التصميم » فانها تفضي بنا الى الفهم الظاهري للموضوع .

أما تعريف المحور الوارد في « مختصر قاموس المصطلحات الادبية » لكل من ل. ي تيموفييف ون . فينغوروف فلا اعتراض لي عليه (فهو شبيه بالذات لما يخطر في ذهنك من المفهوم الاعتيادي لمعنى كلمة « محور ») وأود الانتقال من التعريف الى جوهر القضية اي لمعنى المحور . وعليّ قبل كل شيء أن اقرر : هل يعتبر المحور بطبيعته ودوره البلاغي ، مجرد اداة ممتعة ، اداة تنظيم فني فحسب أم يقوم بمهام أخرى .

---

(٤) ف. ف. فينوغرادوف . المحور والاسلوب . موسكو طبعة اكاديمية الاتحاد السوفياتي ١٩٦٣ ، ص ١١ .

من المعروف أن فلوبير كان يحلم باعمال خالية تماما من المحور ، وفي رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع التي ينهار المحور فيها تقريبا ، فان الحوذي لم يفلت الزمام من يديه نهائيا بل ارخاه بحيث اصبحت الخيول تفعل ما يطيب لها ، تركض أو تسير ، تتوقف طويلا أو تتجول تأكل الحشائش . إن حلم فلوبير يتحقق في الرواية المضادة تماما . ولكن ما هي الرواية المضادة؟ اننا نعثر على الدورق المضاد عندما يتحطم الدورق ولا يمكننا أن نسكب ماء أو نبيذا في شظايا وباستطاعتنا ان نجرح اصابعنا فقط بواسطته .

اصبح الآن واضحا بجلاء ومهما للغاية ان المحور في « مدام بوفاري » يلعب دورا رئيسا في كشف فلسفة الرواية فلولاه لبقيت ، دون محور ، لوحات العادات واشباح الناس وجو الحزن ولاصبح كل شيء غامضا ومبهما. فالمحور يكشف المنطق الداخلي للوجود والعلاقات القائمة بين العلةوالمعلول. فهل من الحتمي أن تنتهي بالكارثة أو الانتحار حياة مثيلات مدام بوفاري اللواتي بكين هنا وهناك أو اللواتي راودتهن الاحلام ونافقن ؟ كلا ليست هناك حتمية . وغالبا ما ينتهي الامر على صورة اخرى .

وهل ثمة حتمية بانتهاء الباحث الدؤوب ، الذي يحالفه النجاح السريع أمثال هيرمان ، الى الجنون ؟ .

ولكن المحور القليل الانتشار ، الذي يصل الى نهايته المنطقية ، يتكشف امام الروائي حسب مقدرته لرؤية الحياة بأسرها وطبيعتها والعلة المتبادلة في احداثها ونتائجها الاجتماعية والاخلاقية .

ولهذا السبب لا يمكننا الموافقة على كلمة « هيكل » ... ولا نستطيع الاتفاق مع ف. ف فينوغرادوف عندما يعارض انتقال الفكرة من المظاهر

الخارجية كمفردات اللغة ومصطلحاتها ونحوها الى قضايا داخلية صميمة مثل قضية الصورة والفكرة ، وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد •

يتم النظر في كتاب « الافكار والاسلوب » الى الترابط الذي ينطوي عليه هذا العنوان من زوايا مختلفة • يتجلى في الكشف الملموس للمقولات النظرية الاساسية وفي الفهم البلاغي للكلمة المفردة ودورها • وسندرس اسلوب النثر الفني في الفصول المكرسة لنثر غوته وبوشكين وبلزاك ودوستويفسكي ول • تولستوي وتشيخوف •

ولما كنا لا نخشى الانتقال من مقولة الى أخرى فاننا نبين الرابطة التي تجمع بين مشاكل الاسلوب ومشاكل الجنس الادبي • وتغدو قضية الرواية الموضوع المباشر للكتاب برمته ولا سيما من الناحية التاريخية • ومع ذلك فان الاهتمام بالتاريخ يثير المناقشات المعاصرة عن الرواية التي تتسم بالثراء والخصب شأنها شأن المناقشات المتعلقة بمشاكل الاسلوب • ونكتفي بالاشارة هنا الى كتب ف• دنيبروف ، م• باختين ، س• بوتشاروف ، ف• بورسوف ، ف• كوجينوف ، م• كوزيننسوف ، ومقالات • موتيليفا و ى • كوبريانوفا حيث يعاد النظر مجددا في نظرية الرواية وتأريخها وقضايا الرواية في ادبنا المعاصر •

ويتناول الفصل الاخير خروج التحليل الاسلوبي الى المنطلق الرحب لقضايا دراسة التاريخ المقارن للادب العالمي • وهو عبارة عن بحث قدم الى مؤتمر علماء المفردات اللغوية العالمي الخامس (١٩٦٣) المعنون « المرحلة النيرودية في تاريخ الواقعية النقدية » فالعلم السوفياتي مشغول حاليا بكشف

الطبقات الفكرية الاسلوبية في تاريخ الادب وعقد مقارنة تهدف الى البحث عن قوانين تطور الادب المشروطة اجتماعيا ومعناها • فالقضية لا تكمن ابدا في كتابة « تاريخ الادب العالمي » الذي يحتوي على فصول مسهبة حول سويفت ورابندرانات طاغور ، بل في تقصي العلاقات والروابط والقوانين التي يقوم عليها هذا التاريخ •

وتتناول الخاتمة تناولا تعميميا القضايا الرئيسة لمعنى الاشكال النحوية من الناحية الاسلوبية •

الباب الاول

الافكار والاسلوب

المختصون بالادب يولون اهتماما متزايدا لاسلوب الكاتب • ولا يبعث ذلك دائما على السرور ، ففي بعض الاحيان يتصدى له ، تحت تأثير الموضة ، اولئك الذين لا يشغلهم شغلا عميقا أو داخليا وحينئذ لا نجني شيئا مفيدا •

بالرغم من ذلك فثمة نتائج أولية مثمرة ، تتجلى في ظهور المناقشات الخفية الناضجة الى الوجود منذ أمد بعيد ، حول الدراسة اللغوية ـ الادبية للاسلوب •

لقد طرح الاكاديمي ف• ف فينوغرادوف في المؤتمر العالمي لعلماء المفردات اللغوية مشروعا يتعلق بوضع دراسة علمية جديدة للغة الادبية •

أما في الفترة الراهنة فثمة ثلاث طرق ، على الاقل تتناول هذا الموضوع :ـ

١ ـ يجب دراسة لغة المؤلفات الفنية واسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بواسطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية • هذه هي الطريقة اللغوية ـ الاسلوبية •

٢ ـ يعتبر اسلوب الكاتب موضوع المختصين بالادب وينبغي دراسته في روابطه المتينة بالصور والافكار في ضوء المفهوم الماركسي للمحتوى والشكل •

٣ ـ ينبغي ايجاد علم خاص مبني على القاعدة اللغوية ـ الاسلوبية •

يستند موقف المختصين بالادب الى التقاليد وهي بلا ريب تقاليد عريقة• ويقدم لنا الكسندر افاناسيفيتش بوتيبنا العالم الاوكراني البارز المختص باللغة والادب مفهوما راسخا عميقا لمهمات دراسة لغة الاعمال الادبية حيث يميز بوضوح بين الموضوع ومهمات كل علم من هذه العلوم المتماثلة منها والمتباينة على حد سواء •

يعتبر بوتيبنا ، اللغة نشاط الروح الانسانية وجهاز تكوين الافكار ، وهو ينطلق في موقفه من آراء ف• هومبولت بعد ان يضفي عليها طابعا حسيا ويطورها ويسمها بسمة خاصة « اللغة هي الشرط الضروري في تفكير أي أمريء ، حتى عندما يكون في حالة انفراد تام ، لأن المفاهيم تتكون عبر الكلمة حسب ، ويغدو التفكير الحقيقي مستحيلا دون مفاهيم • ومع ذالك فاللغة ، في الواقع ، تتطور في المجتمع فقط ••• والانسان يفهم نفسه عندما يشعر بفهم الاخرين لكلماته » • « اللغة ليست وسيلة للتعبير عن حقيقة جاهزة بقدر ما هي وسيلة لكشف حقيقة مجهولة ••• »[1] وتتخلل كتاب : «بعض الملاحظات حول نظرية الادب واللغة » فكرة تعتبر اللغة نشاطا وعملا وتحقيقا للافكار •• « الكلمة ••• لا يمكن فهمها كتعبير أو اداة لايصال الفكرة الجاهزة • انها ضرورية للانسان في التعبير عن الافكار • فالكلمة تربط نشاطات الافكار عند الانسان وتفيد كوسيلة ضرورية لخلقها عند المفكر ••• »[2] • ويصبح في نهاية الامر ، تحليل الكلمة الشعرية بجميع ظلالها ومظاهرها اداة لفهم نشاط الافكار وحركة المشاعر وتكوين الاراء وتطورها • ان الادراك العميق للادب باعتباره نشاطا وحركة لاتعرفان الكلل

---

١ ـ أ• أ• بوتيبنا الفكرة واللغة • اوديسا• دار النشر الحكومية• اوكرانيا ١٩٢٢• ص ٢٥ ـ ٢٦ •

٢ ـ أ • أ بوتيبنا • ملاحظات حول نظرية اللغة والادب ، خاركوف ١٩٠٥ • ص ٣١ •

وارتباطا بين اللغة والتفكير مفيد للغاية بالنسبه لنظرية الادب ونتفق تماما مع احكام ماركس وانغلز حول اللغه •

مما يبعث على السرور ما طرح قبل فترة قصيرة ـ في البحث الذي قدمه غ• أ• فيازوفسكي الاستاذ المساعد في جامعة اوديسا الى الندوة العلمية السنوية الرابعة المكرسة لدراسة ابداع ايفان فرانكو والمعنون « ايفان فرانكو واسلوبه » ـ من آراء تمت البرهنة عليها وهي تتعلق بنظرة فرانكو حول الاسلوب القائلة ان التصميم وتركيب الكلام ومفردات لغة الكاتب تعبر عن البناء الفكري الداخلي الذي يرتبط به ارتباطا عضويا ويجد تعبيرا له في جميع المظاهر •

ولكن مما يثير دهشتي ان الاستاذ المساعد فيازوفسكي الذي فهم بمثل هذه الدقة والامانة اراء فرانكو واسلوب الكاتب بدا وكأنه لم يلاحظ تعارض هذه الآراء مع بعض اتجاهات العلم المعاصر التي انضوى تحت لوائها الباحث في دراسته هذه • لقد ازفت الساعة التي ينبغي علينا ان نفرق فيها بدقة بين الطرق المتباينة التي تفضي بنا الى أهداف مختلفة ونبيّن تعارضها •

افلح العلماء التشيكيون المعاصرون باستخدام وتطوير تلك المباديء التي اثبتتها اعمال أ• أ بوتيبنا • والمتعلقة بفهم الاسلوب • لقد دافع يان موكارجوفسكي في خطابه الذي القاه في مؤتمر علماء المفردات اللغوية عن الفكرة القائلة ان الاسلوب المميز للكاتب مرتبط ارتباطا وثيقا بافكاره بحيث تنطوي عليه طموحاته الرامية الى التأثير في الوعي الاجتماعي بطريقة معينة • وهذا ما نلاحظه مثلا في اسلوب تشاييك الادبي حيث لا نعثر في الجمع الدائم بين الغنائية العالية والكلام الجاري على اسلوب قسري أو أية خدعة أخرى بل نجد تفكيرا متميزا يمثل اراء مؤلف « الحرب مع السالامنادر » حيث

ينظر للحياة ، بمنظار يقوم على المزج المستمر بين الرفيع والمضحك [٣] . وهذا ما يفعله برجيميسل بلاجيتشك اثناء دراسته لشعر فولكير حيث يجد في تركيب استعاراته تعبيرا عن افكار الشاعر المخلصة بشأن وحدة الجنس البشري والتعاون المنشود بين كادحي العالم .

أما دراسة اسلوب الكاتب فتقتصر طبعا حسب رأي كل من موكارجوفسكي وبلاجيتشك على مؤرخي الادب ونقاده .

تعتبر بعض آراء أ. ن تولستوي أحد مؤسسي الواقعية الاشتراكية مفيدة في هذا الصدد ، فقد اجرى مقابلة بين « الاسلوب الداخلي » للاديب الاسلوب الادبي لاعماله الكاملة . « الاسلوب الداخلي » : هو البناء الروحي الذي يتكون في غضون عملية التفكير والنشاط ومن ثم يظهر الى الوجود في الاسلوب الادبي [٤] . يسير القاريء في الطريق المعاكس ، أي من فهم الاسلوب الى الادراك الدقيق الكامل للصورة والشعور والفكرة وبناء الافكار المتكامل التي ترتبط فيما بينها برابطة وثيقة .

القاريء الذي لا يهتم بالاسلوب يفهم فهما بائسا الصور والافكار شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل الوان اللوحة ولا ينظر اليها متكاملة ولذلك لا يفهمها في الحقيقة لان تفاعل الالوان هو من أول عناصر الصور المرسومة .

غالبا ما يستشهد المختصون بالادب عندنا بمصطلح غوركي الرائع القائل: اللغة هي أول عناصر الادب . ولكن ماذا يعني هذا ؟ ماذا يعني أول عناصره ؟

---

٣ ـ موجز خطاب في كتاب « المؤتمر العالمي الرابع لعلماء مفردات اللغة » . ج ١ . موسكو . دار النشر التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٦٢ . ص ٥٤٠ ـ ٥٤١ .

٤ ـ أ. ن تولستوي . المؤلفات الكاملة . موسكو . دار النشر الحكومية ، ١٩٤٩ ١٩٥٣ جـ ١٥ ، ص ٣٣٣ ، جـ ١٤ ، ص ٣٥٣ ، جـ ١٣ ص ٥٧٠ .

يعني غوركي طبعا آن معردات اللغة والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها برمته هو بمثابة الارضية التي تنبت عليها الصور والافكار • ولكن الا يعني هذا ان دراسة لغة الاعمال الشعرية يفضي بنا الى فهم جديد ودقيق وامين للصور والافكار ؟ فالعنصر الاول هو المفتاح لفهم المؤلفات الادبية بشكلها المتكامل •

بدأ بعض اللغويين ـ الذين تأثروا باسلوب دي سوسور القومي ـ في الفترة الاخيرة يميزون على هذه الشاكلة بين معنى كلمتي « لغة » و «كلام» ويتعلق المفهوم الاول بالقواعد العامة المجردة حسب ، اما « الكلام » فينسب اليه كل ما هو حي كالكلام الجاري وكلام الرواية والكلام الشعري(٥) •

بدا لبعض الباحثين فجأة انه عندما تحدث بوشكين عن « لغة الافكار » وعندما قال ليف تولستوي مثلا : « يجب ان تكون اللغة جيدة » أو عندما اشار تورغينيف الى « اللغة الروسية العظيمة الصادقة الطليقة » أو عندما تكلم تشيخوف عن لغة الاعمال الادبية بدا لهم ان هؤلاء الكتاب لا يفقهون ما يتحدثون عنه وكأنهم لم يستعملوا الكلمة اللازمة • في هذه الحالة لا ينبغي الحديث عن اللغة باعتبارها العنصر الاول •

كلا ، ونرجو العذر من لغويينا ، اذ ينبغي عليهم أن يعرفوا افضل منا أن معنى الكلمة التي يستخدمها الجميع لا تكون في هذه الكراسة العلمية أو تلك ، وانما في الفهم الحي والفهم العام لها •

لا شيء يمكن أن يجتث من كلمة « لغة » المعنى الذي استعملت به وتستعمل به في الحاضر والمستقبل •

---

٥ ـ تحتوى كراسة أ • ن سميرنيتسكي المسماة « موضوعية وجود اللغة » على هذا النمط من الاحكام • دار نشر جامعة موسكو ، ١٩٥٤ ، ص ١٠ ـ ٢٠ •

لا يعتبر طبعا تمييز النظام العام لهذه اللغة القومية أو تلك وتبيان استعمالاتها الحية قليل الشأن رغم انه لا يمكن له أن يمس معنى الكلمة القائم •

أهمل تاريخ الادب ونظرية الادب أيضا دراسة اسلوب الادب الفني ، لحقبة زمنية طويلة ، اهمالا بالغا وتناولها النقاد بنزق ودون روية وظلت وقفا على اللغويين الذين عملوا بدأب في هذا الميدان ولكنهم اهملوا جوهر القضية المهمة بالنسبة للمختصين بالادب •

عبرت بعض الآراء - اثناء المناقشة الابداعية حول الكلمة والصورة التي أجرتها مجلة « فابروسي ليتيراتوري » - عن ثورة حقيقية نضجت منذ زمن بعيد متمثلة في سخط المختصين بالادب والكتاب اللغويين - الاسلوبيين وعدم الثقة بمقاصد العلوم شبه اللغوية فيما يخص لغة الاعمال الفنية • ويشكل هذا ، في الوقت نفسه ، اعترافا مرا بأن منظري الادب ومؤرخيه ونقاده لم يقدموا الا النزر القليل في ميدان دراسة اسلوب الرابطة القائمة بين الصورة والكلمة وفهمها •

صائبة تماما المقولة الرئيسة في مقالة ف• توربين القائلة : « اصبحت الكلمة غالبا موضع دراسة المختصين بالادب سواء المعنيين منهم بالاسلوب واللغة ومن هنا يظهر خطر التعميم في المهمات الماثلة امامهم،وتنحصر القضية في نقطة واحدة وهي عدم امكانية التطابق بين المواضيع التي يتناولها اللغويون والمختصون بالادب » (٦) •

---

٦ - ف • توربين • ما هو معنى اسلوب النتاجات الفنية • « فابروسي ليتراتوري » ١٩٥٩ ، عدد ٩ • ص ١٥٣ •

اللغوي مهتم في الحقيقة ، بدراسة اللغة في مجال الصوت والقواعد والتاريخ والاتنوغرافيا • اما اعمال ميتسكيفيتش ونيرودا وكارامزين وفادييف فيمكن أن يستقي منها المعطيات اللغوية الضرورية له • ويشكل اسلوب المقاييس العامة الذي يدرس لغة المهندس والفلكي والصحفي والكلام المهذب والخالي من العيوب جزءا من علم اللغة •

ولكن اسلوب الكاتب غير لغوي ، بل أدبي لان مفهوم الاسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة ، الصورة والمعمار ، المعمار وفكرة الاعمال الشعرية • ان دراسة الاسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون ايجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الاخرى أو بالاستاتيك • ومفهوم الاسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الاساليب •

يغدو البحث الادبي والعلمي ، عندما يتعلق الامر بالمؤلف أو اعماله قاطبة ، احادي الجانب فقيرا اذا لم تقترن قضية الاسلوب عضويا بالقضايا الاخرى ولم تحتل مكانا في غاية الاهمية •

ولنتحدث ببساطة ، لا تستطيع نظرية الادب أو تاريخه أو النقد أو النصوص ان تمنح الحق للغة أو لاي نوع من العلوم الاخرى الراهنة أو التي لم تأت بعد ـ لانها تتحمل المسؤولية أيضا ـ في دراسة لغة الكاتب كمظهر لاسلوبه •

طبعا هناك اعمال تقتصر على الجانب الفكري البيوغرافي الصرف أو الحقائق ، وهناك اعمال لها حق كامل في الوجود الشرعي ، معنية ببحث قضية الاسلوب او دراسة هذا الكاتب أو ذاك أو نتاج معين ، ولكنه يجوز في هذه الحالة تقييم القضية الادبية الخاصة منفصلة وتقصيها كحلقة منفردة في سلسلة متماسكة • ونعثر أحيانا على ابحاث قيمة تقوم على دراسة سطر واحد في أثر من الآثار الادبية مثل : « **أغنية حملة ايغور** » •

تعتبر دراسة لغة واسلوب غوركي وكاتسوبينسكي وتشابيك قيمة ومفهومة عندما تفضي بنا الى ادراك كامل دقيق حي للكاتب من جميع الجوانب . فلا تنحصر مهمة الناقد الادبي في انتقاء العبارات المنفردة غير الموفقة - حسب رأيه - لمؤلف معاصر وتحطيمها واخجال كاتبها . فالواجب يقتضيه ، فهم طابع تفكيره الشعري - « جوانب القوة والضعف فيه » - في اطار نظامه الفكري واللغوي الخاص .

أن أول مباديء الدراسة الادبية للغة الاعمال الفنية ينحصر ، على ما اعتقد ، في الادراك العميق لرابطة اللغة والفكرة وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للانسان والمجتمع على بناء الكلام عنده ولا سيما في استخدامه لهذه الاقسام من الكلام او لغيرها أو النعت والاستعارة والمقارنة والخصائص الثابتة للنحو .

ينبغي أن تنطلق الدراسة اللغوية لاسلوب الادب من اعتبار الاسلوب انعكاسا للاحتكاك الذي يحدث بينه وبين المجالات الفكرية . وعلى هذا الغرار يربط الاكاديمي ف. ف فينوغرادوف في كل الفصل المعنون « القضايا العامة ومهمات دراسة لغة الادب الفني الروسي » [٧] بصورة منتظمة بين دراسة الاسلوب وتاريخ الادب وتاريخ اللغة الادبية وبين هذه المرحلة أو تلك للغة الكلام الدارج العامة ولكنه يتجنب باصرار الرابطة القائمة بين الاسلوب والتفكير ومميزات وخصائص معرفة الكون .

يتجلى في الاسلوب الذاتي للكاتب - حسب رأي ف. ف فينوغرادوف - « نظام مزج حلقات اسلوبية متباينة للغة الادبية أو الطرق المختلفة للكلام

---

٧ - انظر الى ف . ف فينوغرادوف . حول لغة الادب الفني . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٥٩ . ص ٨٤ - ١٦٦ .

الفني » [٨] ويعتمد « المزج » على ذوق الكاتب اللغوي « فيتكون عندئذ « من هذا المزيج الشكل الذي يتميز به » والذي لا تربطه رابطة بما يجسده هذا « المزيج » • حقا لقد قيل مرة ان المختص بالادب « يستطيع الانتقال من المعنى العام الى الايديولوجية فالاسلوب » بينما يتوجب على المختص باللغة « ايجاد المعنى العام أو رؤيته بواسطة التحليل الدقيق للنسيج اللغوي في الاعمال الادبية » [٩] • وفي هذه المرة يشار ولو ايماء الى فتح الباب الذي ظل موصدا وسيبقى مقفلا في المستقبل • بيد انه ليس جليا كيف « يستطيع » هذا المختص بالادب « الانتقال من المعنى العام » مباشرة دون القيام « بتحليل دقيق للنسيج اللغوي الذي يعتبر امتيازا خاصا يتمتع به اللغوي • ويشوب هذا الغموض شيء آخر ، لماذا يتوصل اللغوي في النهاية الى « المعنى العام » ولمقاصد الكاتب الاولية وافتراضاته بدل الوصول الى طبيعة الافكار التي تنطوي عليها نتاجاته ؟

وبكلمة واحدة يظل هذا الشرط غامضا ، لان الباب لم يكد ينفتح قليلا حتى اعيد غلقه • يضع ف• ف فينوغرادوف برنامجا لدراسة لغةالادب الفني مكوناً من ست عشرة نقطة ، لا تهدف الى الاجابة على هذه الاسئلة أو تلك بقدر ما ترمي الى وضع الخطط لدراستها في المستقبل • ويدور الحديث في البرنامج حول « حدود الدراسة اللغوية البحتة للغة الادب الفني واسلوبه » و « ميزات المقولات ومفاهيم اسلوب الكتابة » [١٠] وغيرها من القضايا الكثيرة ولكن لا يتطرق البرنامج الى مسألة كيفية « رؤية المعنى العام بواسطة التحليل الدقيق » •• الخ •

٨ ـ المصدر نفسه ٨٦ ـ ٨٧ •
٩ ـ المصدر نفسه ص ٩٠ •
١٠ـ المصدر نفسه ص ٨٢ •

ورغم ذلك تظل القضية التي ذكرناها قضية رئيسة بالنسبة للمختص بالادب • فاللغة تلعب هنا دورا خطيرا ولكنه تابع لغيره وغير قائم بحد ذاته • والقاريء المرهف الحس يفهم فهما رائعا كل دقائق اللغة • فالعلم يرمي الى فهم وتوضيح قوة الاسلوب ومعناه لاجل استنفاد الكشف التام عن الافكار والمشاعر والاعمال الشعرية بكليتها وفي سبيل تربية حاسة القاريء «وارهافها» واذا لم يتحقق هذا تظل دراسة الاسلوب عديمة الجدوى • ان فهم الناقد للمؤلف باعتباره انسانا حيا مفكرا يشكل الحلقة الجوهرية في الفهم الكامل لاسلوبه رغم ان مفهوم الاسلوب لا يفضي بنا الى التطابق بينه وبين المؤلف ـ الانسان •

النظرية والتطبيق مترابطان دائما فعزل الاسلوب وتجريده يقودنا ، في هذا الشأن ، الى نتائج تشوه جوهر القضية • ولنأخذ احدى النتائج التي توصل اليها ف• ف• فينوغرادوف : « ازدياد تعقيد لغة « الحرب والسلام » بسبب تنوع اقنعة الكاتب ••• » (١١) • يستخلص الناقد هذه النتيجة : الكاتب يغير دائما « اقنعته » لان تولستوي في « الحرب والسلام » « كان فنانا وسيد التصوير الادبي ومؤرخا وعسكريا مختصا وكاتبا اجتماعيا وفيلسوفا » •

اعتقد ان كلمة « قناع » لم يتغير معناها عما ورد في قاموس فل دال وتعني « وجها مستعارا » « قناعا » « المظهر المتكلف الكاذب » و « التصنع الماكر » وحتى لو حاولنا التخفيف من وطأة معناها فسيظل جليا ان هـذا المعنى يناقض مناقضة مباشرة الدور الحقيقي لمؤلف « الحرب والسلام » • يظل تولستوي هو نفسه في تصوير الحياة الخاصة والتأريخية ، فهو يرسم ويفكر و « يركب » عضويا حلقة بثانية وبثالثة •

١١ـ المصدر نفسه ص ٨٢ •

ومن الحتمي انه اذا لم ندرس اسلوب الكاتب بكليته وفي وحدته الفكرية ، بل اخذنا التبدلات التي تطرأ عليه واذا عزلنا « العسكري المختص » عن « الفنان الماهر » وعن « الكاتب الاجتماعي » فسنرى امامنا اقنعة بدل الوجوه .

لا يستطيع المختص بالادب الا ان يدرس في دقة بالغة النسيج الادبي نفسه وفي نصه الاصلي . وتصبح ضرورة هذه الدراسة واضحة عندما نقابل بين النص الاصلي والمترجم ، فافضل الترجمات وأكثرها حيوية ودقة ظاهرية ، تخفف من السمات الاسلوبية القوية التي يتسم بها النص الاصلي . وتصبح جلية اثناء هذه المقابلة المميزات الدقيقة لطبيعة هذا الكلام أو ذاك وكيف ان التعديل الطفيف الذي ادخله المترجم والمتعلق بالاسلوب حسب كما يبدو ، لا ينال من معنى بعض العبارات فقط ، بل ومن البناء الداخلي للعمل الادبي برمته .

تستعمل آنا سيغرس دائما عبارات قصيرة جدا خالية من الافعال ـ تنطوي على معان تومض للحظات بشكلها الحالي في وعي بطل الرواية . ولكن المترجم البارع يرتاع من العبارات المتقطعة ويود احياءها وجعلها مقبولة فيستخدم الافعال أو النبرة الاستفهامية .

« فاحت من المطبخ رائحة اللحم المقلي . فراو ميركير الطيب جدا . لم تستطع ايلي الا ان تضحك » . ولننظر لترجمة ف. أو . ستانيفتش لهذا النص : « هذا هو فراو ميركير الكثير الطيبة » ونعثر فيما بعد على « هذا هو فراو ميركير يسعى ..» . وهذه حالة مماثلة اخرى تترجم فيها عبارة « هذه صعوبات قسرية » بهذا الشكل « لماذا تعقد حياتك ؟ » .

نشعر في هذه الحالة وغيرها بوجود المترجم البارع الذي يتجنب الترجمة الحرفية السهلة ويبحث عن الاشكال الحية للغة الروسية . وتصبح مثل هذه

الكلمات التي تنقل وميض فكرة خاطفة والمزاج النفسي للبطل تعبيرا عن وضع شامل يبدو متماثلا في محتواه ومختلفا في اسلوبه .

نقول ، يبدو ، لان الاسلوب غني بمضمونه ويخلع ظلال معانيه على الحقائق . اذ تتميز آنا سيغرس الخبيرة بالنفس البشرية في استبطانها الواضح العميق لتلك المشاعر التي ما زالت مبهمة عند البطل والتي تتجلى فيها شخصيته الحقيقية ، ويتضح هذا في بناء العبارات المنقولة بينما يتلاشى في النص المترجم.

ويطيب لي أن اتحدث عن مترجم آخر لم يطق الانفصال والانقطاع في النحو الذي يميز نص اراغون فترجمه كما يلي : « ابتسم لها هاشا ، وقررت أن تتكلم » لقد حذف النقطة من المكان الذي تبدو ضرورية فيه من ناحية الاسلوب . فالنص عند أراغون : « ابتسم لها . وقررت » . يظهر هذا الانقطاع المتميز باستمرار ويرمي الى تقييم الاحداث الضئيلة أكثر من الرابطة العامة والعلاقات المتبادلة بين الاحداث . ويقترن في المؤلفات الكبيرة بعلامات أخرى قد تكون متناقضة احيانا ، ولكن لا يجوز تبديلها ابدا .

ومع ذلك ، اذا سلمنا بصحة رأي البروفسور أ. يفيموف ، يفقد هذا الحديث عموما أبسط معنى له فهو يقسم بصرامة بالغة كلام أي عمل الى مجازي وحيادي (غير مجاز وباهت) . ولا يستطيع أ. يفيموف اطلاقا « الاتفاق مع رأي بيشكوفسكي القائل : يبدو أن مجازية الكلام لا يخلقها المعنى المجازي للكلمة وحده ولا أية طرق لغوية أو نحوية معينة ... » .

اذا لم تتفق مع هذا الرأي فيحدث النقيض عندئذ ، اي أن مجازية الكلام تتأتى من معنى الكلمات المجازي حسب أو من « طرق لغوية أو نحوية معينة ... » . وكل ما خلا ذلك في نسيج اللغة الشعري غير مجازي وحيادي. ولكننا لا نفهم في الواقع لماذا يقول ابان مناقشته لكل من ف. بوستوفويت و أ. يفيموف ما يلي : « باستطاعتنا الاتيان بنصوص تنطوي على صور

تعبيرية ساطعة ولوحات ونسيج فني ، خلقت جميعها بمعونة الكلمات الحيادية الاسلوبية الخالية من المجاز »[١٢] بلى ، بلى ! حتى النسيج الفني ! ويعني هذا انه يمكن خلق رواية متعددة الاجزاء او بوئيما ملحمية ذات قيمة فنية كبيرة « بمعونة » « الكلمات الحيادية الاسلوبية » وحدها •

ولما كان أ• يفيموف يشعر ان حججه غير مقنعة فانه يضرب مباشرة ـ « لاقناعنا » ـ مثالين متشابهين من الميدان الموسيقي ومن ميدان التكنيك المعماري ولكنهما غير موفقين بتاتا ويعترف الكاتب حالا بذلك وبصراحة تامة [١٣] •

لا توجد ، في الواقع ، الحان أو أصوات حيادية في أي تتاج موسيقي ذي أهمية معينة فكلها تنتظم في البناء العام وتؤثر فيه بطريقتها الخاصة • وينسحب القول نفسه على الاعمال المعمارية الجيدة ، حيث تختفي الجزئيات الحيادية وتشكل الاجزاء الصغيرة ضرورة فنية في البناء العام بكليته • فمن يستطيع اثبات البدعة القائلة : ان خلفية اللوحة حيادية وان لون هذه التفاصيل أو تلك عديم الاهمية ؟ •

الحياد ضعف وهفوة في الفن •

لننظر الى فعالية « الحياد » في نص تشيخوف هذا : « بعد احاديث لا متناهية خرجت اولغا ميخائيلوفنا الى الحديقة اثر تناول الغداء المقام في عيد القديس المتكون من ثمانية اصناف من الطعام ، لقد اعيتها لدرجة الانهاك واجباتها في الابتسام المتواصل والكلام واصوات الاطباق وغباء الخدم والفترات الطويلة التي تخللت الغداء وكذلك المشد الذي ارتدته لتخفي عن الضيوف حملها » •

١٢ـ أ • يفيموف • الكلام المجازي في النتاجات الفنية • « فابروسي ليتراتورى » ١٩٥٩ • عدد ٨ ص ١٠١ ـ ١٠٢

١٣ـ المصدر نفسه ص ١٠٢ •

يحسب أ. يفيموف ان الكلمة الاولى في عبارة « واجباتها في الابتسام المتواصل » تتسم « بمعنى ارحب واكثر تجريدا » من الكلمات الاخرى ، وهذا لا يساعد مجازية النص ولا فنيته [١٤] . ولكن اسلوب هذه القصة يتجلى بالذات في خلوها من هذه الطرق ومن كل ما هو خاص وكذلك في احتوائها بعض الكلمات المجردة .

هل هذا الحديث مجازي ؟ انك تدخل مباشرة ومنذ السطور الاولى حياة امرأة شابة متعبة من الضوضاء التافهة ، يجعلها الوسط المحيط بها في حالة مأساوية معذبة بالابتسامات المتواصلة ولذلك تحدث فيك تأثيرا قويا العبارات التالية : « عندما جلست في العربة اراحت ، قبل كل شيء ، وجهها من الابتسام » أو « لماذا ابتسم واكذب ؟ » .

ما هي هنا « الطرق اللغوية ـ النحوية الخاصة » و « المعاني المجازية »؟ ليس لها وجود مطلقا . فلا تعثر في هذه القصة الكبيرة الحجم الا على مقارنتين أو ثلاث واستعارتين أو ثلاث مثل « ضحك وعبث كالطفل » و « الغيظ والبغضاء والغضب ... وفجأة بدأ يرغي تماما » . ولا تكشف هذه المقارنات والاستعارات جوهر اسلوب تشيخوف .

اذن فيم يتكشف اسلوبه ؟.

في الوحدة الاستثنائية للنغمة الشاعرية التي تقودنا الى الهدف المحدد . ان « الاصناف الثمانية » و « الاحاديث اللا متناهية » و « اصوات الاطباق » و « المشد » ونقاش الزوج والخال « عن احكام المحلفين والصحافة والتعليم النسوي » وكيف سار الزوج « مطقطقا اصابعه » « رصينا متهاديا » وغيرها من مئات التفاصيل من هذا النمط تكشف الجو الذي تكونت فيه انطباعات امرأة حامل مثارة الاعصاب ومنهكة ، هذا هو اسلوب تشيخوف فثقل المأساة يتجلى في الوضع الاعتيادي الرمادي نفسه .

١٤ـ المصدر نفسه ص ٩٥ .

الكلمات الاعتيادية « الاطباق ، المشد » ليست حيادية ، فهي مشحونة بالدرجة القصوى بشحنات ذات فعالية عالية ويسري هذا على المفاهيم المجردة. وكلما كانت الكلمة الاعتيادية والوضعية تافهة (ربة البيت تصب الشاي) اصبحت تراجيدية هذه الحياة اعتيادية أقوى وأكثر شاعرية بهذا المعنى . ليست هذه « بالطرق اللغوية ـ النحوية الخاصة » بتاتا ، بل هذا هو تفكير تشيخوف وفهمه للحياة .

ان البساطة المجردة للنص خدّاعة للغاية فهي تخفي في ثناياها ادق مظاهر الاسلوب وأكثر الافكار فجائية واشجع البرامج . يعرف تلاميذ المدارس الصفحة الاولى من « ابنة الآمر » وقد يحفظونها عن ظهر قلب وتبدأ على الشكل التالي : « ان ابي هو اندريه بيتروفيتش غرنيتش ... » ، فيا لها من عبارة بسيطة !. تتكون من كلمات « حيادية » فقط خالية من « الالوان الزاهية » و «المهارة» المعروفتين. ورغم ذلك فهي بمثابة برنامج كامل للادب الروسي برمته ، ففيها تتجسد مباديء الاسلوب الحقيقي المدروسة جيدا .

يؤكد أ. يفيموف ان « كثيرا من المتضلعين باللغة قد ادهشهم فن بوشكين » وان تورغينيف قيّم تقييما بالغا المناقب الفنية للغة بوشكين » « فالكتاب والنقاد الثقات يعتبرون جمال لغته العلامة الرئيسة للمهارة الفنية ومقياسا لها » [١٥] . كل هذا شيق وجديد طبعا ولكن ما معنى « جمال اللغة » وما الشكل الذي تتجلى فيه ؟ .

اين نعثر على لغة أجمل : عند بلزاك أو تيوفيل غوته، أو ثكري أو اوسكار وايلد ، ميخ كوزمين أو غوركي ؟

لم ينشد من بلزاك ثكري ابدا جمال الكلام ، أما غوته واوسكار وايلد وكوزمين فيعتبرونه مهمتهم الرئيسة أو الوحيدة ، رغم أن تيوفيل غوته

١٥ـ المصدر نفسه ص ٩٨ .

يمتلك مقدارا من الشعور والذوق لا يقل عما هو عليه عند بلزاك • فقد كان شاعرا وكاتبا موهوبا في مجال الشعر والنثر • اما مكسيم غوركي فكتاباته في شبابه « أجمل » مما أصبحت عليه فيما بعــــد وكان الكتاب الناشئون يندهشون باسلوب قصصه الاولى بينما كان يحذف حينئذ صفحات بكاملها لانها « جميلة للغاية » •

هاجم ن• غ تشرنيشفسكي مباشرة « التأثير الضار للمفاهيم السامية على روعة الاسلوب » [16] • فالأسلوب لا يتكون ـ حسب رأيه ـ من تلقاء نفسه ومن جمالياته القائمة بحد ذاتها ، بل يتشكل باعتباره سلاحا ماضيا ومخلصا للافكار • وعلى الرغم من المهارة والحذاقة التي يتسم بها اسلوب تيوفيل غوته فان كلام بلزاك الخشن الثقيل أكثر جاذبية وحياة وأكثر اثارة للقاريء وارواء له • لان فيه معاناة وتفكيرا متمحصا وهو جميل لخلوه بالذات من الاناقة أي « الجمال » •

أن قلق ب• كوبلانوف مشروع تماما بشأن « فصل بعض المختصين بالادب والنقاد ـ دون حق ـ للغة الادب الفني عن تفكير الكاتب المجازي ••• فهم ينتقدون هذا الكاتب أو ذاك لعدم دقة تعابيره وضبابيتها ويحسبون ان سبب هذا يكمن في كون الكاتب يعرف اللغة أو يستخدمها بصورة سيئة • بينما يعود سبب « عدم الدقة » ـ في الحقيقة ـ الى تفكير الكاتب الذي يعبر عنه بلغته » [17] •

١٦ـ ن • غ • تشرنيشفسكي • قواعد الاسلوب واللغة الروسيتين ل • أ • دانسكي • المؤلفات الكاملة ، جـ ١٦ ، موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٥٣ • ص ٢٧٤ •

١٧ـ ب • كوبلانوف • طبيعة نظرية المعرفة في الادب والفن • طبعة جامعة لفوف ، ١٩٥٨ ، ص ٢١٢ •

مما يبعث على السرور بهذا الصدد ظهور بعض الاصوات هنا وهناك في الفترة الاخيرة ، ترى الشكلية الواضحة في مفهوم « المهارة » [١٨] في اعمالنا النقدية الفنية . وفعلا يهيأ للمرء ان الشكل الفني ـ في لغة الكاتب او تمثيل الممثل ـ يتكون من تلقاء ذاته منفصلا عن الفكرة .

ثمة كتاب وممثلون يخيل اليهم انه توجد حقا « اسرار » اثناء عملية خلق الكلام المجازي ترفدها طرق لا تنضب للاستنباط والابداع ... » [١٩] .

لا يمكن ، في الواقع ، أن يلجأ الكاتب الحقيقي الى أية « اسرار » أو « طرق » من هذا النمط أو الى أية خدعة . فهو يدرس الحياة والانسان بأستمرار ويلتمس الاتصال بالشعب ومعاشرة أفضل مفكري عصره ، انــه يبتهج ويغضب ويتمزق عذابا ويكتب ويفكر بطريقته الخاصة حتى يصل الى الحقيقة . وبالعمل الدؤوب ينمي موهبته التي تفيض بالحياة والغنى الروحي وتتجلى قوتها الرئيسة بهما ، ولهذا السبب فان انشغال كل من ليف تولستوي وبلزاك بلغة تناجاتهم الادبية لا يتجلى في خلق تأثيرات معينة ، بل في تعميق الفكرة نفسها وشحذها والعمل على كشفها ، في الوقت ذاته ، بكامل قوتها وحينئذ يتم الاندماج بين اصالة الفكرة واصالة الكلام .

اذا نظر قاريء تولستوي الى موضوع معين بمنظور ناتاشــا البسيطة الحائرة والى حياة ابلونسكي الارستقراطية وعاداته من منظور ليفين الساخط فحينئذ تتضح بصورة كاملة طبيعة اراء مؤلف « الحرب والسلام » وليس اسلوبه وحده . فهو يفكر عبر الاخرين ومعهم كاشفا بواسطة البطل الافكار السائدة بين الفئة المتمتعة بالامتيازات الطبقية .

١٨ـ انظر الى ل . بولياك . مهارة النقد . « فابروسي ليتراتورى » ١٩٥٩ ، عدد ٩ . يو . يوزوفسكي . ومع هذا يذهـــب الناس الى المسرح « ليتراتورنايا غازيتا » ١٦ تموز ١٩٥٩ .

١٩ـ أ . يفيموف . الكلام المجازي في النتاجات الفنية . « فابروسي ليتراتوري » ١٩٥٩ . عدد ٨ ص ٩١ .

ان مصطلح « طرق » واسع الاستعمال في نقدنا الادبي . اما معناه في قاموس « دال » فقريب من كلمتي « مسلك » و « سلوك » ويحسب الكتاب الشباب احيانا ان مهمتهم تنحصر في استيعاب طرق التشويق وليس في التفكير أو التعمق في الحياة أو العمل الدؤوب للتعبير عن المشاعر بشمول وطراوة وواقعية .

انني ضد كلمة « طرق » لانها تضلنا ، لحد ما ، وتهدم الوحدة العضوية في فهم الفن وتفقره وتصبغه بصبغة ميكانيكية .

المقيّم الصارم للفن يقسمه غالبا الى صنفين : الاول حقيقي ، تتجلى فيه روح الفنان الخلاقة وطبيعة افكاره وصوره وابطاله وخياله الجريء المتشبع بالحقيقة الباطنية .

والثاني ، على النقيض ، مبني على استخدام الطرق الفكاهية الكاذبة المصطنعة.

يكرس ل. ن. تولستوي القسم الحادي عشر من مقالته « ما هو الفن ؟ » لتعرية الطرق التي تؤدي الى خلق فن كاذب مزيف . ويستعملها دائما في يومياته ورسائله في معناها السلبي « الطرق التافهة » « روتين الطرق السائدة » « الطرق المزيفة » « الطرق القديمة المبتذلة » الى الخ . لا يدعو تولستوي الى تجديد الطرق بل يدعو الى وحدة الفن العضوية ، فالاسلوب لا يتكون من « جملة طرق » بل يمسي تعبيرا متكاملا عن الفكرة والشعور .

التفكير يعني ادراك الكاتب للعالم ادراكا حقيقيا ، اما الاسلوب فهو المظاهر المتباينة لذلك النشاط الابداعي المتماسك داخليا . واذا اردنا دراسة الاسلوب جديا فلا يمكننا الا الانتقال دائما من ميدان الصور الى ميدان الافكار .

ليس ثمة انفصام بين البحث الطويل العنيد عن اللغة المتينة وبين البحث عن الحقيقة . ان تعميق المشاعر يخلق التعابير الساخنة او العبارات المبتكرة التي تعتبر جيدة عندما تنطوي على اكتشاف جديد في الانسان والحياة .

الاسلوب ، في جوهره ، عمل لا يتعلق بذاته حسب ، انه مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية المعرفة والفكر . اما القواعد والاسلوب العام ـ عندما نريد مثلا التخلص من تكرار كلمة معينة ـ فاننا لا نتحدث هنا عن التشابه القائم بينهما عندما يستخدمان في الرواية أو الاعمال الحسابية .

نحن نتكلم باستمرار عن الصدق باعتباره المنقبة الرئيسة عند الكاتب ولا سيما الكاتب الواقعي واحيانا نتحدث بصورة عمومية عن التزام فلان وفلان الصدق في الادب . من الطبيعي ان اساس منهوم الحقيقة يظل ثابتا عند يوريبيد او اراغون . ورغم ذلك فغالبا ما يغيب من مجال نظرنا ان مختلف الكتاب يربطون بهذا المفهوم أهدافهم الخاصة المتباينة .

ولهذا السبب يتحدث ليف تولستوي عن الحقيقة باعتبارها البطل الرئيس في مؤلفاته ويعتبر ان مهمته تنحصر في تعرية « الحقيقة » الوهمية الخفية والوصول من خلالها ، خطوة خطوة ، الى الحقيقة الحقة . فهو لا تهمه كفنان ومفكر تلك الحقيقة الجزئية الظاهرية التي تسهل معرفتها وانما يبغي الوصول للحقيقة بواسطة تحطيم الكذب والبحث الشاق عنها . اليس هذا هو التفكير الذي يشكل اساس اسلوب ليف تولستوي أم ان اسلوبه الادبي قائم بحد ذاته ؟ . التفكير هو الذي يخلق الديناميكية والدرامية في بناء الكلام وفي افكار الكاتب . وعلى كل حال فعلينا ان ندرس الصفات والاستعارات والمقارنات في ضوء هذا النمط من الترابط .

ولا غرو في ذلك ، لان المختص في الادب ، لا يدرس قواعد النتاجات الفنية كما يفعل النحوي مثلا ، بل يدرسها بشكل مغاير تماما وينظر الى القضايا النحوية كما يروق له باعتبارها تجسيدا لبناء الافكار المجازية لدى الكاتب .

والمختص بالادب يدخل القاريء في ابداع الكاتب اللغوي لانه لا ينوي أن يكشف له عن أية اسرار أو طرق أو الاعيب ولن يقوم بدور المسجل « للحظات » مشتتة . ان هذا النمط من الدراسات يساعد الكاتب الشاب على ادراك اعماق طبيعة الابداع الشعري نفسه واهميتها ويعمل على ترسيخ تجربة الكاتب الناضج الذي يشحذ امكاناته الخاصة . وقد لا يتجلى التتابع المثمر للثقافة الفنية كما يتجلى بالدراسة العميقة للغة الكتاب العظام .

ان هذا النوع من الدراسة فقط ، يعود على القاريء بالفائدة الفعلية وينبغي ان يحل الفهم العضوي الملموس للاسلوب بدل الملاحظات الشبه شكلية في المدرسة حيث لا تجنى أية فائدة من تجميع الملاحظات المتباينة .

ولابد من الاشارة الى ان بوشكين وتولستوي وغوركي كتبوا وفق الطريقة الخاصة التي فكروا بها ونظروا وفهموا الناس والحياة بموجبها . لقد عاشوا ما كتبوا وكتبوا ماعاشوه . وينبغي الا نعلم التلميذ خلاصة الاعمال الفنية او درسها درسا سطحيا ، بل يجب النفاذ الى اعماقها الحية وفهم الفكرة المتحركة ، والمتوقدة في كل كلمة . ومن المفيد هنا التذكير بكلمات ماركس الدقيقة : « ان افكار كارليل تحدد اسلوبه » [٢٠] .

ثمة شيء آخر يحظى بأهمية قصوى وهو اسلوب الكتاب المكرس لقضية الاسلوب . يقول بيليتيسكي بضرورة : المهارة ، الدقة ، المنطق وشيء آخر . يعني هذا الشيء الآخر في الاعمال الفنية الطابع الذاتي الفريد الذي لاشبيه له.

حقا اخذت تزول النعوت الفارغة فيما يخص كلمة « اسلوب » مثل «ساطع بهي ، ريان » . وبدأت موضة التأكيدات الرمادية المتماثلة التي تطلق اعتباطا الى درجة « أكد مرارا تلك السمات ... » « أكد بكل السبل ... » « أكد على الشعور » « ويرى ديكنز من الضرورة التأكيد » ...

---

٢٠ « ك .ماركس . وف انغلز حول الفن » ج ١ موسكو دار « اسكوستفو »، ١٩٥٧ ، ص ٤٦٢ .

لقد استمر طويلا وجود عبارات الموضة في لغة النقد الادبي اليس كذلك ؟ يعتبر أول من سمى مقالته « ثمة احاديث طويلة عن الشعر » قد قام باختراع اسلوبي صغير . وبعدئذ انهالت كلمات حديث ، حديث ، حديث ... حقا الا يشعر اولئك المرددون مائة مرة لهذه الكلمة المتكررة انها تصدعت وفرغت من محتواها ؟ لقد عشقوا في الفترة الاخيرة كلمة « الاستغراق في التفكير » واستعملوها كيفما اتفق . ان هذه الكلمة مناقضة ـ بدرجة معينة ـ لكلمة « تفكير » فهي تفيد حالة تشتت ذهني كالاستغراق في التفكير بحالة مرة ، مثلا « تأملات قروي » للشاعر كولتسوف والقول الشعبي « الاستغراق في التفكير يعني التوغل في المستنقع » . هناك كتاب مشتتو الفكر دون وعيهم ، انهم حقا لا يفكرون ولا يبحثون وانما يعيشون حالة استغراق قلقة . وما تكاد تعتق كلمة معينة حتى تحل أخرى محلها .

لم أعد أطيق انتظار زوال الكليشة المضحكة السخيفة « القاريء العريض » . ولكن ما تكاد تفتح الصفحات الاولى في مقال أو كتاب وخصوصا ملخصات الاطروحات حتى تطالعك « في هذه المقالة ، في هذا الكتاب ، في هذه الاطروحة ... » ان كلايش الدواوين الحكومية هذه لا يمكن الافلات منها تقريبا . بينما يخجلون في الدواوين المعاصرة من الكتابة : « اقترح هذا ... » « تسلمت هذا ... » القضية لا تتعلق بأيهما افضل : في هذه المقالة أو في مقالتي ، بهذا الشكل أو ذلك . فالشيء الزائد هو هذا الالتواء في موضوع الفكرة . يعتبر عادة تبريرا لا موجب له القول : « لا يدّعي كاتب هذه الاطروحة ... » لان العثرة في الاسلوب تعني عادة العثرة فيحركة الفكرة ذاتها . من الافضل استعمال هذه الكلمة في معناها غير الدواويني : « يالها من اطروحة حقيقية » (*) . وبالرغم من ذلك يعبرون عن هذه

(*) ان كلمة « ناستياشي » تعني بالروسية هذه وحقيقي . المترجمة .

الفكرة البسيطة غالبا بشكل آخر : « يمثل هذا العمل اطروحة حقيقية » • ينطوي هذا التعبير على تأدب علمي • ويمكننا قول هذا بصيغة اخرى : يمثل هذا التعبير ضربا من التأدب العلمي •

ينبغي ، طبعا ، التحرر من أمثال هذه التعابير • أليس العاملون في تحرير الجرائد يوجهون اشياء متباينة على نمط واحد ؟

بالرغم من هذا يتشذب اسلوب الناقد الادبي بأستمرار •

ولكن ينبغي ان يغتني هذا الاسلوب • فالناقد الادبي بالرغم من بساطته وعفويته يجب الا يقل عن الاديب في اثارة دهشتنا من طراوة ووضوح التجديد لدى تجسيد ارائه • ويمكنه ان يفعل هذا دون الحاجة الى تكديس امثال هذه « التعابير » ! فلا يمكننا التحدث جيدا عن الادب بلغة رديئة ولا يمكننا الشروع في عملية جراحية دقيقة بسكين مثلمة ••

القوى الخفية في الكلمة

– ١ –

هناك كثير من التأمل والدقة والمادة في فلسفة اللغة لدى ف. هومبولت التي استخدمها أ. أ. بوتيبنا في دراسة الاسلوب الادبي . وتلتقي بعض افكاره مباشرة باحكام ماركس وانغلز حول اللغة باعتبارها تجسيدا للوعي الواقعي . يمكن أن تكون احكام هومبولت وبوتيبنا المدروسة دراسة نقدية خالية من شوائب الفلسفة المثالية الكانتية الذاتية قيمة للغاية في تطوير علومنا ولا سيما الفهم الفلسفي العميق الامين .

ومن المؤسف ان هذا التراث قد حجبته نردح من الزمن اراء ك. فوسلير الذي لم يكن مقلا في تبني احكام عالم اللغة الالماني العظيم ولكنه جمع في وحدة متماسكة الاستاتيك ونظرية الادب وعلم الفلسفة . لقد اخطأ فوسلير حين عمم المباديء الاستاتيكية المختصة بالفن فقط على علم اللغة مما حط من قيمة عدد من المفاهيم الجوهرية المهمة .

ان تحرر هومبولت وبوتيبنا المزدوج من اخطائهما الخاصة ومن الاخطاء التي نقلها فوسلير وتطويرهما ــ في الوقت نفسه ــ وتوسيعهما لبعض التعليمات والمفاهيم التي ناديا بها يحمل في طياته ثمرات جمة .

يعتبر من الموتيفات الفلسفية الواقعية جدا ، والتي تتطلب رغم واقعيتها العمل على جعلها ملموسة ودقيقة ومن ثم تطويرها فيما بعد ، تلك الموتيفات الفلسفية التي تؤكد على ضرورة النظر الى اللغة في نشاطها الحي والقائلة

بامكانية تقصي طبيعتها الحقيقية لانها لا تنطوي على شيء ثابت وكل ما فيها يتحرك [1] (الكلام هو العضو الخالق الذي يشكل الافكار) [2] فاللغة جهاز ابداعي يكون الافكار ويمكنها من الظهور في المجتمع حسب ، والانسان يفهم ذاته فقط عندما يكون على قناعة من امكانية فهم الاخرين له [3] .

يتميز هومبولت بالبحث عن الروابط والعلاقات المتبادلة ويفعل هذا احيانا حتى في حالات غير متوقعة أو لا مسوغ لها ، كما هو الحال في مقالته « العلاقات المتبادلة بين خطوط الحروف واللغة » حيث يدافع عن فكرة السببية المتبادلة : « التغيرات في خطوط العلامات تفضي الى تبدلات في اللغة فعندما يكتب الناس مثلما يتكلمون فذلك يعني انهم يتكلمون على الصورة التي يكتبون بها » [4] . واذا تركنا جانبا الروابط التي من هذا القبيل ، فلابد لنا من التعاطف مع مبدأ البحث ذاته عن المشروطية المتبادلة بين المظاهر .

ينطلق بوتيبنا من المباديء التي اعلنها هومبولت ويقوم بالتتبع اللغوي والادبي احيانا لبعض مظاهر الكلام الملموسة ويستخلص احكاما معينة مدعمة بالحقائق المستقاة من الابداع الشعبي والشعر المأخوذ من نصوص روسية واوكرانية والمانية .

يعين بوتيبنا بوضوح الحدود اللغوية والادبية التي يعمل فيها اللغوي أو المتخصص بالادب لدى تناولهما اللغة . ويتجلى هذا في عناوين بعض اعماله القائمة على التباين الشاسع فيما بينها مثل « من مذكرات القواعد الروسية » و « من مذكرات نظرية الادب واللغة » حيث يختلف هذان الكتابان تماما

(١) Wilhelm von Humboldts werke Herausgegeben von A. Leitzman. Band VI. Erste Hälfte Berlin, 1907 S. 146.

٢ ـ المصدر نفسه ص ١٥١ .

٣ ـ المصدر نفسه ص ١٥٥ .

٤ ـ المصدر نفسه جـ ٥ . ص ٣٥ .

سواء من ناحية طريقة البحث او الموضوع . يدافع بوتيبنا عن ضرورة التقارب بين تاريخ الادب وتاريخ اللغة والا اصبح التاريخ « غير علمي شأنه شأن الفيزيولوجيا بدون كيمياء » [٥] ولكنه لا يبيح لفكرة التقارب ان تعود الى الاندماج بسبب الاختلاف الواضح للعيان بين الطرق والمهمات . فنظرية الادب واللغة تدرس قضايا الاسلوب على اساس فلسفة اللغة وتاريخها واذا لم تفعل هذا ، فلن تستطيع تقرير المهمات المنوطة بها .

يضع كتاب بوتيبنا الاول المعنون : « الفكرة واللغة » الاسس الفلسفية العامة التي يقوم عليها علم الفيلولوجيا بصورة شاملة ، رغم انه لا يغض النظر عن قضية الاسلوب في نظرية الادب واللغة وفي تاريخ الادب .

ما فحوى فلسفة اللغة لدى بوتيبنا ؟ يعتبر اللغة ـ شأنه شأن ف . هومبولت ـ نشاط الروح المستمر . ولذلك فان الكلمات : افكر ، اتكلم ، اكتب ، عبارة عن مظاهر متباينة لماهية واحدة . والشاعر يخضع لحاجة عنيدة بغية الوصول بعملية التفكير والشعور التي يعانيها الى نهايتها . وهذا هو الشعر . ويعزو بوشكين وحدة الابداع ـ في « حديث بين بائع الكتب والشاعر » وفي قصائده « الشاعر والعامة » « الى الشاعر » « الشاعر » ـ لانطوائه على قوة نقية ثمينة تشكل منبع الفن . الشاعر الحقيقي هو الذي ينظم الشعر حتى عندما يفقد الامل في استماع الاخرين له . ان النشاط الروحي بحد ذاته يمتلك قيمة عظيمة في خلق النتاجات الفنية التي تتوضح فيها الكلمة وتشحذ وتكتمل الفكرة . الشكل الشعري ليس مجرد طرق وصور وقافية وايقاع تشترك جميعها في كمال المشاعر واظهارها :

٥ـ أ . أ بوتيبنا . الفكرة واللغة . اوديسا . دار النشر الحكومية . اوكرانيا ١٩٢٢ ص ١٨٢ .

توافد(*)ت في خطوط منتظمة
كلماتي المسموعة
والتقت في قافية رنانة

تفيد اشعار بوشكين هذه وما يقوله عنها بوتيبنا بأن الكلمة هي نشاط الروح وهي الاداة التي تنجلي بواسطتها الفكرة والمشاعر وتصبح بينة • وكل شيء يصب في منبع الشعر الرائق • ولكن الصيغة النظرية الشعرية التي وضعها بوتيبنا ذات طابع انعكاسي أيضا • فليست الكلمة وحدها نشاط الروح لان العكس صحيح أيضا ، أي أن نشاط الروح هو الكلمة ذاتها • والكلمة يمكنها التوجه نحو امرىء واحد أو مجموعة من الناس او الى العالم قاطبة • ويخاطب بوشكين في قصائده المكرسة للاعوام التي قضاها في مدرسة الليسية اصدقاءه بجلاء وفي قصيدة « المفترون على روسيا » يجمع دائما بين خيال وخطط الرواية الاجتماعية ـ السيكولوجية وبين النشاط الداخلي للكلمة وغرضها الظاهري فالكلمة تعني الافصاح عن الافكار وحتى كلمات التفكير الصامت موجهة الى الناس •

ـ ٢ ـ

يسود الاعتقاد ان اللغة القومية عبارة عن مجموعة كلمات وقوانين وتقاليد وقواعد ونحو حلت الغازه • ويعتبر بوتيبنا اللغة نمطا معينا من النظام الفلسفي والعلمي « وفي الماضي نظاما ما قبل الفلسفي وما قبل العلمي » • فالكلمة ليست علامة شرطية أو اداب سلوك بل هي جملة التفكير « الفعال » تضاف اليه المعلومات التي تم التوصل اليها • تسبق اللغة العلم في مراحل تأريخية معينة وتحل محله « ••• اللغة في فترات التطور البطيء تقود الافكار

ـ بوسائلها الخاصة ـ [٦] في طريق التعميم والتجريد نفسه الذي يسير فيه العلم فيما بعد » [٧] وفي حقب أخرى تتعايش مع العلم •

يتجسد التفكير الشعبي في الكلمات المركبة بصورة خاصة مثل « ساموزفاتنس » المدعي ، « سامودور » ، العنيد ، « ساموفار » ، سماور ، « ساموليت » ، طائرة (*) • فكل كلمة تنطوي على تجزئة الظواهر التاريخية أو على نمط اجتماعي أو فهم لجهاز شائع الاستعمال ولكنه جديد بالنسبة لعصره • وعلى هذا المنوال يتطور الادراك المجازي للمفاهيم الجديدة • لقد تطورت كلمة ورقة على الشكل الآتي : ورقة شجر ، ورقة الكتابة ، لوح الحديد ، ولوح الصفيح (*) ، ورقة ـ التبغ ، ورقة العرعر ، الورقة الاوكرانية تعني : « الرسالة » وتساقط الاوراق « اسم احد الشهور » والورقة المطبوعة للتعبير عن مقدار العمل الفكري ، من الطريف أيضا تحول كلمات « تروسيت سينو سولومو » أي (ينشر العشب) الى « تروس زيملي » جبان على الارض و « تريسنيه » هزة و « ترياسكا » اهتزاز وتغير « يا ترسوس » ارتجف « تروسيت ـ تروس » يجبن ـ وجبان •

---

٦ ـ هذا هو تعبير بوتيبنا •

٧ ـ أ • أ بوتيبنا • الروابط بين بعض التصورات في اللغة • فارونيج • ١٨٦٤ • ص ٤ •

(*) هذه الكلمات مركبة في اللغة الروسية ونثبت هنا نصهما الروسي الى جانب معناهما وهذا ما سنفعله أيضا بالنسبة لجميع الكلمات الروسية المشتقة من أصل الكلمة الواحدة التي يصبح أصلها متباينا لدى ترجمتها الى العربية • المترجمة •

(*) تستعمل باللغة الروسية ورقة جديدة وورقة صفيح ، المترجمة •

اهتم س. ت. اكساكوف دائما ببواعث ظهور الكلمات . وهذا نمط من تخميناته : ـ « اكون ـ أكونات » فرخ ـ غطس و « غوليتس ـ غولي » عار ـ عرى وأما «غلوخار» قطا الغابات فلا تشتق من كلمة « غلوخ » بمعنى اصم وانما من « غلوخيه ميستا » الاماكن النائية . وصعب على اكساكوف معرفة مصدر اشتقاق بعض الكلمات مثل « الشبوط » وحيره اصل كلمات أخرى ، وبهذا الصدد يقول « رغم حميتي العالية ، لم استطع العثور على اصل كلمة الكراكي ... »

الشعب يفكر بواسطة الكلمة ويحدد من خلالها مظاهر حياتية معينة ، وهذا ما يوضحه خلقه للكلمات التالية : رث الهيئة ، غافل ، وسخ ، قذر ، حقير ، داهية ، سكير ، انيق ، وغيرها . ان هذا النمط من الكلمات لا يكشف عن عدم الاهتمام في تعريف الموضوع بل يدلي بحكمه الصارم عليه كما هو الحال في الكوميديا التي تعري الحياة .

ولذلك كان بوتيبنا على حق عندما رأى في اللغة وحتى في الكلمةالواحدة بذور النتاجات الفنية . فهو يقول : « تحمل الكلمة كل صفات الاعمال الفنية »[٨] .

ان القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده ، بل من طبيعة شكلها الصوتي ايضا مثل « اوبوفال » انهيار و « أوبريف » سقوط و « ديم » دخان و « سنيك » ثلج .

الكلمة الاخيرة أوضح في لفظ التمبوفيين ، « سنيغ » فالصوت الاخير يضفي عليها رخاوة ونداوة ، بينما يتلاشى هذا في لفظ الموسكوفيين الشديد الحاد لها « سنيك » . وهكذا يغدو الصوت المنفرد للكلمة مرتبطا كثيرا أو قليلا بمعناها أو قد لا تربطه أية رابطة به .

---

٨ ـ أ . أ . بوتيبنا . الفكرة واللغة . ص ١٦٧ .

ثمة مجموعة واسعة من الكلمات ذات تعبير منحوت • مثل كلمة « ليبيتكا »«رغيف»لا بسبب مماثلتها للشيء الذي تدل عليه أو لا حتوائها على أصل حي ملموس بل لالتحامها بحروفها الاخيرة التي تنطوي على قوة تعبيرية مثل « كارتوشكا » « بارابوشكا » « فولغارينه » « بايدومكا » « وكينوشكو » •

اذا كانت الكلمات مجرد علامات شرطية حسب ؛ تدل على مواضيع معينة فماذا يضيرنا اذا سمينا القيثارة ربابة والبلوط صفصافا والحجر زغبا والمسّلي قاسيا و « اشتغل بدأب » « اطلق النار » الخ والعكس بالعكس • تتحسس في جميع هذه الامثلة تلك الرابطة التي تؤلف بين الصوت والمعنى • ولعلنا اعتدنا على دلالة هذا الشيء أو ذاك ، اليس كذلك ؟ ولكن يجب ان نعترف بضرورة تبيان الرابطة بين معنى الكلمة وشكلها الصوتي حتى في تلك الحالات التي اعتدنا عليها •

اذن ، ما سبب التباين في تسميات المواضيع نفسها في اللغات المختلفة ؟ وكيف نفسر وجود المرادفات ؟ ياله من منطق عجيب ولماذا تدعو صديقك تارة « عزيزي » وطورا « يالك من مغفل » واخرى « أيها الذكي » وغيرها من الطرق المختلفة ؟ ان صديقك أو أي شيء آخر من العالم الخارجي والداخلي يتسم بالتنوع الكبير بحيث يمكن ان يستعمل معه عدد من الكلمات المتباينة • يسمى الفطور بالانكليزية breakfast وتعني حتما الوجبة الاولى من الطعام ومعناها الحرفي كسر الصيام وتفترض انك لم تتناول الطعام طوال الليل واقبلت الان بشغف على الطعام • اما الكلمة الفرنسية déjeuner فقريبة من هذا المعنى ولو انها أكثر تحفظا ، انهاء الصيام ، وعند الالمان Frühstück تعني لقمة مبكرة وبالاوكرانية Chegahok الطعام المبكر وتحمل هذا المعنى ذاته بضع لغات سلافية • وماذا تفيد الكلمة

الروسية ؟ تعني ان ربة البيت تجمع ما تبقى مساء من الطعام الى الغد Zabmpa - k تتخذ هذه الكلمة اشكالا متباينة ولكنها ذات مدلول واحد وتتناولها كل لغة من زاوية مغايرة للاخرى وتتميز جميعها بتصميم منطقي دقيق • ومن الطبيعي ان تنطوي الكلمات التي من نمط آخر على ادراك صوتي مختلف كما في : بلوط ، صفصاف ، عجين ، ريح ، تهديد عاصفة مطر ،يخفق ، مضغ بصوت عال ، يكوي ، يحاول ، يضرب •

ربما تبدو الرابطة المجازية قسرية بالنسبة للغوي لانها تتحدد بالانطباع الذي تتركه الكلمة • ولكننا اذا اخرجنا الانطباع الذي يتركه تفاعل الالوان أو الايماءة أو الصورة من دائرة النقد الفني فعلينا أن نلغي كل شيء حينئذ ، فالنقد الفني يمتلك خصوصيته في ا وقته وماهيته ع عند النظر الى الاشياء ، تماما كما تتصف الانماط العلمية الاخرى بذاتية معينة •

يظهر الميل في الامثال الشعبية للعب بالكلمة وكشف جميع حلقاتها الصوتية وتقصي اعماقها دون الاهتمام باشتقاقاتها • لقد طغى على سبيل المثال هذا القول عام ١٨١٢[*] : « روس ني تروس ، اتوني غوس ، افور فوروبي، فورابي ، ني روبي » • « الارض الروسية ، ليست جبانة ، ليس هذا بالاوزه، انه سارق الدوري اضرب السارق ، لا تخف » [٩] • يساعد الايقاع والقافية هنا على التفكير ويخلق الانتقال من كلمة لاخرى ، اثارات حية وتنبعث كلمات جديدة من اخرى وتتجزأ الكلمة ثم تتجمع مجددا • تخلق الانفجارات الصوتية اكتشافات فكرية تتلخص بأن نابليون سارق له قامة طير الدوري • ومنطق الصوت متوافق تماما مع منطق الفكرة : اضرب السارق لا تخف • فالصوت في المثل الشعبي يشير دائما الى حل هذه المسألة أو تلك كما هو الحال في : « فيليات ني فيليات ، فيلاي فيليال ، دانا فيلي بوبال » (ينهونك عن المراوغة،

(*١) ١٨١٢ السنة التي هجم فيها نابليون على روسيا • المترجمة •

٩ ــ قاموس فل • دال • ج ٤ • ص ٤٣٨ • (انظر ص ٩٧) •

واذا راوغت فسيفضح امرك) : « تشوجويه دوبرو ريبرو فيبريت « « فعل الخير الصادر عن الاخرين يخلع الضلع » وتغدو القافية في الحكمة او الاقوال الفكهة رائدة الصورة ، كما في المثل « ايها الشريف ! انت خنزير في حاكورة » .

ويتضح هنا رأي بوتيبنا القائل بالشعبية الحقيقية لمفهوم الشكل الداخلي للكلمة ، ورغم ان هذا الرأي ليس بحاجة الى التطبيق والكشف الكاملين حسب ، وانما الى التوسيع والتطوير . يقول بوتبينا : « نميز في الكلمةالشكل الخارجي ، أي الوضوح الصوتي والمحتوى الذي يطبعـه الصوت بطابع الموضوعية والشكل الداخلي والمعنى الاشتقاقي القريب للكلمة والطريقة التي يتكشف عبرها المحتوى » [١٠] وهذا هو الشأن في كلمة « اكنو » أنشباك وشكلها الداخلي « اكو » وكلمة « ستول » منضدة « ستلات » «اوبلاكو» غيمة « اوبفولاكيفات »[١١] . وهكذا نجد ان اصل كلمـة « كو ـ يكا » المستعملة « كيفما اتفق » في كلام اهل مدينة فلاديمير « كويه ـ كاك » ، وفي المرادفات « رازينا » ساذج و « اروتوزي » بسيط ونلاحظ بوضوح اصل « رازيفات روت » يفتح فاه و « زيفات » يتثاءب . يميز بوتيبنا الكلمات ذات المركز الداخلي المتوقد والمنطفيء : « يقودنا البحث الناجح للكلمات الغامضة الاصل الى الكشف عن الفكرة التي تربط هذه الكلمة بسابقتها وهكذا نستمر في التوغل حتى اعماق العصور التي لا نستطيع الوصول اليها » [١٢] .

١٠ــ أ . أ . بوتيبنا . الفكرة واللغة . ص ١٤٥

١١ــ المصدر نفسه . ص ٨٣

١٢ــ أ. أ. بوتيبنا من مذكرات حول نظرية اللغة والادب . خاركوف ١٩٥٠ . ص ١٨ ونعثر على مثل هذا الفهم لشكل الكلمة الداخلي عند ف . ف فينو غرادوف « اللغة الروسـية » (١٩٤٧ ص ١٧ ــ ٢٠) . وعنـد ب . أ بوداغوف « مقالات حول علم اللغة » دار اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفياتي ١٩٥٣ ، ص ٤١ــ٥٥ وفي كتـاب « الكلمة ومعانيها » دار جامعة لينيغراد ، ١٩٤٧ . ص ٤٦ ــ ٥٦ . ونجد مفهوما معقدا مغايرا لما مـر ذكـره في كتاب غ . ع شبيت المعنون « الشكل الداخلي للكلمة » . موسكو .

ونستخلص مما تقدم ذكره ان الباحث ينعش الشكل الداخلي في الكلمة اذا استطاع اثبات اصل كلمة « ايسكرني » مخلص وهو متأت من «ايزكورنا» من الجذر ، أو من كلمة « ايسكرا » الشرارة أو من فعل « كرينت » أمال أو فعل « ناكرينات » أمال . ان مجرد افتراضات من هذا القبيل تنعش الكلمة .

لا يهتم الشعب اثناء ممارساته الفنية بعلم الاتيمولوجيا اطلاقا . فمن الواضح أن كلمات « فارابيي » طير الدوري و « فورابيي » : اضرب اللص ، لا تمتلك اية صلة اتيمولوجية عامة فيما بينها ، بيد ان المفعول الاستاتيكي لتأثير الصوت والمعنى لا يتعرض للتقويض ابدا ، بل على النقيض فكلما كانت المقابلة مفاجئة وخاطئة ، توهج الانتعاش الصوتي للكلمة ، وتكشف شكلها الداخلي .

هذا حديث ذو طابع آخر ، لانه لا يتعلق بتوسيع الناحية الاتيمولوجية وانما بالفهم الاستاتيكي لشكل الكلمة الداخلي . لا تحتوي العبارة التالية : ـ « سيزي غولوب سيديت نا اكنو » الحمامة الرمادية الزرقة تحط على الشباك ـ في أية كلمة من كلماتها على اثارة في شكلها الداخلي . اما الاتفاق الصوتي في كلمتي « سيزي » الرمادي الزرقة و « سيديت » تحط ، اللتين تفصل بينهما كلمة حمامة الرقيقة فلا تصطدمان فيما بينهما كما هو الحال في الظر والحجر السحري الموجودين بعيدين عن بعضهما البعض .

« تيني سيزيه سيميليس	تناثرت الظلال الرمادية الزرقة
تسفت بوبليكنول زفوك اوسنول	وبهتت الالوان وغفت الاصوات
جيزن ، دفيجينه رازريشيليس	وانصبت الحياة والحركة
ف سومارك زيبكي ، فدالني غوغ	في الغسق المتموج ، في الصخب البعيد

ان حرف ل غير المنبور في كلمة « تيني » تعقبه كلمتان منبورتان ، ويكاد يقتلع تكرار التوافق الصوتي القوي فيهما كلتا الكلمتين ويكشف

اعماقهما ولا تمسيان واضحتين حسب ، بل ومفهومتين أيضا ، ان تكرار التوافق الصوتي يقوي معنى كلمة « سميسيليس » بينما يصبح الانتقال من كلمة « بوبليكنول » بهت ، غير المنبوره الى الكلمتين المنبورتين « زفوك ، او سنول » غفت الاصوات ، محسوسا بفضل الايقاع وكاشفا التوافق الصوتي بكل قوته فالحرف « Y » أو » يسمع رنينه الى البيت الرابع حيث يدفع الشكل الداخلي لكلمتي « سومارك وغول » الى الظاهر . وتصبح القافية كشفا فجائيا دقيقا لشكل الكلمة الداخلي . وتؤثر عندئذ الكلمات المتباعدة لحد ما ـ في بعضها البعض وتفجر الواحدة الاخرى . ماذا نعني عندما نقول شكل الكلمة الداخلي بالذات ؟ يعني ان الكلمة تتلاشى وتختفي وتظل ملحوظة (كما هو الحال بالنسبة لـ « اوكا » في كلمة « اوكنو » (شباك) ثم تنبعث في النص الشاعري وتمتليء بالدلالة والقوة . لا يتسم هذا المفهوم بطابع اتيمولوجي ولكننا نستطيع تمييز أصل الكلمة ولاحقتها ونهايتها أي شكل الكلمة الداخلي .

وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الايقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة .

بات نهر النيفا طوال الليل
صاخبا ...

تتكشف الكلمة الاخيرة بواسطة الانذار عن تلك الاصوات التي تكتسب بفضله تعبيرا وحركة شديدة .

كامورو بروتيف بوري ان عاصفة البحر
ني اداليف اينخ بويني دوري لا تقهر بالامواج العاتية (*)

(*) الترجمة الحرفية « لا تقهر بالحماقة المعربدة » ولكن معناها عندئذ يختل . المترجمة .

يتحد الكشف عن شكل الكلمة الداخلي مع معناها الاولي • فالكلمات « بويان » عربيد و « بويني » عاتي و « دور » حماقة ذات معان متباينة عادة مثل « تملكته الحماقة » أو « يجب تخليصه من حماقته » • ولكن موسيقى العاصفة المتجسمة في القافية والتوافق الصوتي الداخلي في الابيات يكشف عن معنى آخر لهذه الكلمات يتسم بالعظمة والارادة •

يتكشف الشكل الداخلي للكلمة في النثر أيضا ولنأخذ هذا المقتطف من قصة ك• باوستوفسكي « القارب العتيق » •

« غرم غروميخنول » •••••• دوّي الرعد في اقاصي الارض وفصف قصفا « نياكلوجه ••• » اخرق فوق الغابة وطال زعيقه بحيث يخيل انه يجوب أرضنا الفسيحة برمتها • ولكنه هدأ عندما « زابو تيفالسا » تشربته الاجمة وما لبث ان أطل فوق ممرات الغابة ومروجها ودوى «اوغروميه ••• » موغلا في عبوسه السابق » ان اللمسات الصوتية في « غروم غروميخنول ••• نياكلوجه ••• زابوتيفالسا ••• او غروميه الخ » ـ والكلمات النضرة الريانة تتفتح كل منها على انفراد وبالتوافق مع الكلمات الاخرى بكامل قوتها • وهذا جلي بشكل خاص في فكرة « تشربته الاجمة » التي يمهد لها الرعد الاخرق الزاعق الذي يسرع ـ على ما يبدو ـ متعبا متجهما •

تقوم الكلمة ـ من الزاوية الاستاتيكية ـ على تصميم داخلي معقد ، ينطوي بناؤه الصوتي والمجازي والفكري على معان متباينة تنبثق من روابط الكلمات بعضها ببعض ، يشكل بناء الكلمة الصوتي والفكري والمجازي وهذه الخلية أو تلك التي تنطفيء ثم تلتهب حياة الشكل الداخلي للكلمة •

انصب اهتمامي بصورة رئيسة على الطابع الفكري لشكل الكلمةالداخلي في الفصل المعنون ، « البناء الشعري في اللغة الروائية لدوستويفسكي » ولنتأمل حديث **راسكولنيكوف** مع نفسه : « ••• عندما ذهبت لتحقيق هذه ••• التجربة ••• » كتب المؤلف كلمة « تجربة » بحروف مائلة فيالرواية

لانها تحتوي على مدلول خاص يعمل على تنمية معناه العام الذي لا يلصق به خارجيا أو شرطيا وانما ينبعث من باطن الكلمة وقد كان هذا المدلول خفيا ثم اصبح مرئيا للعيان الان • يستخدم دوستويفسكي ، بصورة خاصة ، تلك الكلمات المشددة التي يتكشف شكلها الداخلي فراديا وبقوة : « كنت بحاجة ـ لكي اعيش ـ الى ركن في غرفة الى ركن بالذات » « ••• لكي اخفي نقودي في هذا الركن ، فلا تسرق مني » « نقد طلبت ركنا حسب ، استطيع التحرك فيه فقط ••• » « ولهذا نشأت في ركن » « ••• وسأنزوي أكثر فأكثر في ركن ••• » « لقد صنعت لنفسي ركنا وسأعيش في ركن » « فكرتي هي : ركن » الخ •

يتجلى الشكل الداخلي إمّا من الناحية الصوتية أو المجازية او الفكرية ولكنه يستحوذ على بناء الكلمة بكامله • ويطغى المعنى على القطعة الانفة الذكر رغم ان كلمة « ركن » ذات قوة تعبير كبيرة سواء من الناحية الصوتية أو المجازية • ويتم التأكيد في سياق الكلام على البناء الصوتي : « كنت بحاجة ••• الى ركن » « الى ركن بالذات » « في الركن ••• فلا تسرق مني » وكذلك ترتبط كلمتا « بافيرنوتسا » أتحرك « زاكوبوريتسا » انزوى بالبناء الصوتي للشكل الداخلي في الكلمة المشددة •

يتجسد « النشاط الروحي » للكاتب قويا في كشف شكل الكلمة الداخلي واستخدامه له فالقوة الفنية تتجلى في درجة وطبيعة وفجاءة وبسالة اظهار شكل الكلمة الداخلي •

يتحدثون غالبا ـ ولا سيما في الخارج ـ عن تلك المزاحمة التي تحيق بالادب والاذاعة والسينما والتلفزيون • ومن الجلي تماما ان هواة المطالعة المتعة لا يجدون صعوبة في تبديل الرواية او القصة بالاشكال الفنية المعروفة المتميزة باليسر والاسترخاء ، والتي بمستطاعها ادخال المحتوى الجدي نفسه في وعي الناس على شكل جاهز تماما • ولكن هنا يكمن جوهر القضية فالقراءة

الابداعية وصعوبة خلق الصور والمعاني لها دلالة لا نظير لها في التطوير الروحي للانسان وفي نشاطه الابداعي وفي حياة الاحاسيس أيضا •

ولهذا يصبح من الحاجة بمكان ان تتحدث عن القوة الكبيرة أو القليلة للقراءة • فالمرحلة الاولى في القراءة تقوم على استيعاب الكلمة في تركيبها الشعري وبارتباطها السببي المتبادل مع الكلمات • وعندئذ تحتل امكانية القــراءة ، السريعة أو البطيئة والتوقف واعادة القراءة والغوص في اعماق الكلمة والتمعن فيها ، مكانا رفيعا •

هذه مهمة طبيعية في الشعر حيث يخدم الايقاع وتوافق الاصوات والقافية غاية واحدة ، هي فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها وادخــال القاريء في اعماقها الشعرية • ومع ذلك فان النثر الجيد يتميز عن السرد المجرد الحي للاحداث بايقاعه الهاديء المغاير لما هو عليه في الشعر ولكنه لا يقل عنه قوة في كشف الكلمة (يتميز تورغينيف بهذا الشأن عن بوتابينكو) • ونسمعه يقول : « لم أر امرءا أكثر هدوءا متأدبا وثقة ذاتية وسيطرة ذاتية » • لانلمس في ايقاع تورغينيف الرصين وغير الرصين تلك الانقطاعات الموجودة عنــد دوستويفسكي • ولا ذلك التوازن الذي يمكن ان يسم نثره بميسم الركود • ان كلمات « ••• أكثر هدوءا متأدبا » يمهد لها النبر في كلمة « هــدوء » ويكشف معناها الكامل ويقربها بصورة خاصة من الكلمة التالية « هــدوءا متأدبا » • تمسك هاتان الصفتان المزدوجتان بكل الظلال والانغام • فكلمــة « هدوء » وحدها يمكن ان يتصف بها الحكيم والمفكر والمرء الواثق بقوته • اما « الهدوء المتأدب » فهذه لا مبالاة امريء ارستقراطي مهذب • تدخــل الصفتان المزدوجتان في التوافق الثلاثي للصفات التي يتميز بها تورغينيف بصورة خاصة • فهي مرتبة موسيقيا وفق مبدأ النغمة العالية ويتجلى المعنى المزدوج لكلمة « ذاتية » في الصفتين الثانية والثالثة « الثقة الذاتية والسيطرة الذاتية » فهي لا تعني مجرد « الثقة بالنفس » بل « الاكثر ثقة بالنفس » فالكشف عن

صيغة التفضيل الكامنة يضفي قوة خاصة على الايقاع الاخير لكلمة « السيطرة الذاتيـــة » ٠

يتقدم الخط الثاني في تطوير الحدث ـ المتواري في اعماق المحور ـ والذي له دور حاسم ومهم في الكشف الكامل عن قوة هذه الصفات الثلاث في قصة « الحب الاول » ٠

تتسم الصفة في نثر تورغينيف ، بدرجة رئيسة باحتوائها ـ واحيانا بتوافقها داخليا مع الصفات المتداعية ـ على مضمون الرواية او القصة برمته كما تحتوي البذرة على الشجرة بكاملها اضافة الى اثمارها المقبلة ٠

يستطيع القارىء البعيد النظر ان يخمن بعد تأمله هذه الصفات الثلاث مسيرة الاحداث اللاحقة كلها ونهايتها المفاجئة ٠

ان مقالة ف٠ اسموس حول القراءة [١٣] والتي صدرت منذ فترة قريبة، شيقة للغاية ، ومع ذلك فلنا بعض الاعتراض عليها ٠ أحقا ان القراءة الحقيقية هي القراءة الثانية فحسب ؟ اجل ، تتخذ كل كلمة ـ اثناء القراءة الثانية ـ شكلها النهائي ويقع كل سهم في الهدف المرئي ، ورغم ذلك ، فالقراءة الاولى ـ هي عماد المؤلف ، والرواية تبنى كحركة لهدف غير مرئي أيضا ٠ فمؤلفها يظل يزاول البحث والقارىء يشاركه في بحثه ، ويتنبأ ويتكهن و « قلبه يعيش في المستقبل » انه يشبه رمي السهم بدقة ولكنه يمكن أن يصيب أو يخطيء ٠ ينبغي ان يكون للمحور في الفن دور رئيس فعندئذ تصبح النهاية مفاجئة وقوية الاساس وتتخلص من الانغام الهامشية الخافتة وتولد الاحساس بتعقيد الوجود وتشابك طبيعته ٠

كلما تعاظم شأن الاسلوب وقيمته ازدادت القوى الداخلية التي تنطوي عليها الكلمة المنفردة التي لا تخلق الصور فحسب ، وانما محور الكتـــاب برمتـــه ٠

١٣ـ ف ٠ اسموس ٠ القراءة كعمل أو ابداع ٠ « فابروسي ليتراتوري » ١٩٦١ ـ عدد ٢ ٠

يقترب أ. ن. تولستوي في جملة من احكامه النظرية من بوتيبنا . ويستخدم في المقال المعنون « التفكير الفني » عبارة ف. هومبولت القائلة : « اللغة هي اداة التفكير » [١٤] ويقول تولستوي في هذا الصدد : « ان معاملة اللغة كيفما اتفق، تعني التفكير كيفما اتفق أي عدم الدقة والتقريب والخطأ » . ويبدي اهتماما كبيرا بشكل الكلمة الداخلي موضحا – على سبيل المثال – ماذا تعني « لا يعمل شيئا » [*] ، « القطع الخشبية هي المادة التي تصنع منها الملاعق » ، و « لا ترى طيرا » . يكشف تولستوي في الكلمة نمطا من الايماءات الصادرة من الاعماق النفسية والحياتية . ولذلك يدافع عن الدور الاول الذي يحتله الفعل في النثر الفني ويفند – دون ان يكون مقنعا – الرأي القائل بالاهمية الخاصة التي تحتلها الصفة . ومن الجلي تماما أن أ. ن. تولستوي يوسع فيما بعد تعاليم بوتيبنا خالقا نظريته المسماة « الاسلوب الداخلي » ويعني « الحالة الداخلية للفنان » الذي تحتدم عنده الافكار ويزداد توتره الارادي وحيويته . « فالاسلوب الداخلي » ينطوي على سبيكة معقدة مما تراكم في البشرية جمعاء وفي الحياة المعاصرة والثقافة ولا سيما في اللغة اضافة الى فردية الكاتب . ان اختمار « الاسلوب الداخلي » ونضجه وبلورته يحدد اهمية العمل الفني . وتعني كلمة « اسلوب » ، في الحالة الراهنة ، انه لايجوز ابدا وجود الافكار والمشاعر وشرائح من العالم الواقعي في مرحلة الابداع الاولية حسب ، بل من الضروري بمكان احتواؤها على بناء معين لتلك الافكار والمشاعر والشرائح . ويقوم هذا البناء على الكلام الداخلي والكلام التمهيدي وعلى التنقيح الدقيق المتعدد . ويصبح

١٤– أ . ان تولستوى . المؤلفات الكاملة . جـ١٣ . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٤٩ . ص ٣٥٧ .

(*–) الترجمة الحرفية يضرب القطع الخشبية . المترجمة

الاسلوب الداخلي في الاعمال الفنية ظاهرا للعيان حيث يتم في غضون عملية خلق الانتاج الادبي نشاط داخلي قديم وطويل (١٥) .

وبهذه الطريقة تتكون العلاقات المتبادلة الفعالة بين عمل الفنان الاولي ونتاجه الفني . وتحضرنا هنا كلمات ليف تولستوي شابا : « يجري في داخلي عمل رهيب » .

تفضي بنا نظرية الشكل الداخلي للكلمة ـ من زاوية مغايرة تماما ـ الى فهم آخر للشكل الداخلي لبناء الكلام الفني برمته لا ينطلق من وجهة النظر النحوية .

يبين ن. س. بوسبيلوف في كتابه البالغ المتعة والمسمى : « البنـــاء النحوي في اعمال بوشكين الشعرية » ان البناء النحوي اعقد بما لا يقارن في اشعار بوشكين مما هو عليه في نثره . فلو حولنا « الفارس البرونزي » أو مقاطع من « يفغيني انيغين » الى النثر فسنجد شيئا مغايرا لنثر بوشكين تماما . ماذا يعني هذا ؟ ان الايقاع الشعري ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك مما يؤدي بالتالي حتميا الى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية . يفكـر بوشكين ـ شاعرا بصورة اعقد واكثر تداعيا وسيطرة على كل فكرة مما هو عليه في بوشكين ـ كاتبا الذي يفكر وفق مبدأ الوضوح والدقة . وتعني الدقة الاقتضاب النحوي المستقل في تكوين الشكل الداخلي بواسطة الاحكام المنطقية الواضحة المتفردة بينما يحدد النحو المعقد الشكل الداخلي الـذي يؤلف و « يركب » اشتاتا كثيرة في وحدة مجازية معينة . لا ينفي مثل هذا التركيب الوضوح ولو انه يختلف عن وضوح ٢×٣=٦ أو أية معادلة جبرية ضخمة ينبغي علينا أن نتوصل الى فهمها .

١٥ـ ان موباسان شأنه شأن كثير من فناني الكلمة ، قد دافع كثيرا عن وجـــود « الكينونة الداخلية الخفية في الكلمة » (غي دي موباسان المؤلفات الكاملة ، ج١٣ ، موسكو ، دار النشر الحكومية ١٩٥٠ ، ص ١٩٨ـ١٩٩) .

تحمل الاشكال النحوية النثرية في ثناياها شكلا داخليا يكشف المعنى الاستاتيكي للقوالب النحوية •

لنجر هذه التجربة ، ونحطم الرابطة النحوية في جملة مركبة يتبع احد اجزائها الاخر من كتاب س• ت اكساكوف المعنون : « سنوات الطفولة لحفيد باغرروف » :

كانت البلابل من الكثرة بحيث يخيل للمرء انها تطير
ليلا قرب البيت وإن صداحها وضجيجها وزقزقتها
تخترق درف النوافذ المقفلةمن كلا الجانبين ويتوغل قويا
في غرفة نومنا المغلقة لكونها تطل جانبيا على منعطف
النهر نومنا • ان غرفة النوم هذه تطل على منعطف
النهر مباشرة على الشجيرات • وكانت مليئة بالبلابل •

يؤدي اعادة بناء الشكل النحوي الى تحطيم الشكل الداخلي للنص الشاعري المتماسك بواسطة الكلمات « من » « و » « لكونها » « مليئة » والتي استخدمت بمعنى « التي كانت مليئة » • وعندما ظهرت مكان هذه الكلمات المتداخلة بعضها في الاخر نقاط التقطيع بين مختلف اجزاء الجملة « المتوازنة داخليا » تحطمت عندئذ الروابط والعلاقات المتبادلة فيما بينها • ويظهر لحد ما ، شكل آخر ذو ايقاع مغاير كثير الحيوية يفصل ما كان مندمجا في نص اكساكوف الشعري •

المحتوى ما زال نفسه اما الاسلوب فمغاير • وهذا يعني ان المحتوى في ملامحه بل وحتى في جوهره مختلف رغم انه يقول الشيء نفسه • يربط

اكساكوف الاشياء دائما ويوحد بينها ، بينما يمسي كل جزء في النص الممسوخ منفصلا وأكثر دقة ولكنه معزول عن بعضه .

كرر ف. ف فينوغرادوف معارضته مرتين للانتقال من النحو الى مظاهر الاسلوب الذي لا يقوم على اساس حسب اعتقاده . طبعا تختلف الخطة النحوية عن الخطة الاسلوبية تماما . ومن الطبيعي الا يحتاج اللغوي الى ذلك التقييم الاستاتيكي وتلك (الانطباعات) التي تعتبر حاجة ماسة للمختص بالادب كحاجته للخبز . ولكنه من غير المفهوم بتاتا لماذا لا تسمى الاشكال النحوية ابان الحديث عن اغراضها الاستاتيكية بمسمياتها ، اعني اشكالا نحوية، ففي هذه الحالة لا « تختلط مقولات اللغة والاسلوب المختلفة تماما » وانما تختلط الدراسة الادبية ـ ونعني بها الفنية هنا ـ للمعطيات اللفظية .

لا يجوز بتاتا ان نمنع مؤرخ أو منظر فن الرسم في ان ينتقل من الالوان الى تحليل الشكل أو الخوض في قضية المشاعر التي تعبر عنها اللوحة وصورها وافكارها ، وكذلك شأن المختص بالموسيقى فهو ينتقل من القضايا التكنيكية الصرفة الى مجال آخر يتحدث فيه كيف تحيا السيمفونية او اللحن الاوركستري داخليا . وبدون هذا الانتقال من صنف الى اخر يغدو الكلام عن مهمة دراسة وحدة المضمون والشكل تافها .

تظل اهتمامات اللغوي والمختص بالادب متباينة تماما في التجربة التي اجريناها على نص اكساكوف . فالمختص بالادب لا تهمه السمات اللغوية بالنسبة للنصين الاصلي منهما والممسوخ . فهو مشغول بحقيقة واحدة حسب ، وهي ان تغيير الشكل النحوي يحطم الشكل الداخلي الشاعري في النص . فالمختص بالادب ينصب اهتمامه على مجال بعيد تماما عن اهتمام اللغوي .

يصبح طبيعيا ـ بعد فهم شكل الكلمة الداخلي ـ الانتقال الى الشكل الداخلي في البناء النحوي ، ومن ثم الى الشكل الداخلي للانتاج الشعري برمته •

في هذه الحالة ينجدنا ف• ف• فينوغرادوف في الوقت المناسب ، فقد القى في شباط ١٩٦٠ في معهد الادب العالمي بحثا شيقا للغاية حول العلاقة المتبادلة بين دوستويفسكي وليسكوف [١٦] • يدور الحديث فيه ، بشكل خاص ، حول مقالة دستويفسكي المجهولة لـ « السوبوريانه » حيث يقول عنهم الكاتب انهم رائعون مثل القصيدة وفاشلون مثل الرواية •

يالها من مقابلة عجيبة (ماذا تعني هذه العبارة ؟ فهل تعتبر رواية ليسكوف النثرية الواقعية قصيدة ؟ القصيدة ـ حسب رأي دوستويفسكي ـ هي المنهج الملهم لكل عمل فني حقيقي فهو بمثابة مركزه الداخلي ، أما الرواية فهي التحقيق المتكامل لهذا المنهج وتعني المحور بكل تفرعاته والكشف التام عن سمات الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية ذات الاهمية التكميلية والدور الفعال للوصف وصدق الاسلوب بكل تفصيلاته • القصيدة رائعة وتعني المنهج الملهم والنماذج التي تذهل القاريء ولكن لا يصل هذا كنه الى نهايته بينما تتطلب الرواية تفكيرا واقعيا متكاملا في كل شيء • ومن هنا نستخلص الاستنتاج التالي : الرواية دون « قصيدة » قليلة الاهمية ولكن « القصيدة » رديئة أيضا عندما تكون خالية من الرواية •

هاتان هما المرحلتان في العمل الشاعري : شكل الرواية الداخلي وظاهرها المتكامل ،أي « القصيدة » والرواية نفسها • ونعثر على امتن الروابط بينهما في

١٦ـ نشر هذا البحث في كتاب ف • ف • فينوغرادوف المعنون : « قضايا التأليف ونظرية الاسلوب » موسكو دار النشر الحكومية • ١٩٦١ ص ٤٨٧ ـ ٥٥٥ •

لغة النتاج الفني ويتجلى في خطة النتاج الفني وأولياته ومسوداته ذلك الايقاع وتلك القيمة الشاعرية المتميزة التي تظهر في النتاج الفني بعد اكتماله • وتنطوي لغته في شكلها النهائي الذي يبدو جامدا على الحياة بكامل حيويتها وحركة الافكار المتدفقة نحو غايتها • ولذلك ينحصر الفهم الصائب للاسلوب في فض خصوصية الكلمات المستعملة ولا سيما الصفات والاستعارات واظهار الروابط التي تؤلف بين تلك الاجسام المجهرية وخصائص البناء النحوي • وعلينا ان تتلمس في كليهما طريقة التفكير التي تخلق الصور ، ومن هنا يمسي طبيعيا الانتقال الى التصميم وكشف « القصيدة » أي شكل النتاج الفني الداخلي برمته وعندئذ يكتسب الاسلوب عضلات قوية توضح الافـــكار وتتوصل اليها •

ينتفي التباين في الاعمال الادبية الحقيقية بين « القصيدة » و « الرواية » الذي اشار اليه دوستويفسكي في « السوبوريانة » • ولكن هذه القضية ذات طابع خاص وتعتبر هنا مفهوما اجماليا ضرورياً للايضاح ولو بواسطة التلميح لاجل اتمام موضوع شكل الكلمة الداخلي •

يتجلى الشكل الداخلي في قصة تورغينيف « الحب الاول » في المحور المزدوج المؤلف من خطتين : الاولى ظاهرة والثانية خفية وتلعب الأخيرة دورا حاسما ورئيسا وتتكشف في شكلها الداخلي ابعاد الشخصيات بصورة عميقة ونهائية بينما لا تكتسب الشخصيات دلالاتها الحقيقية في الخطة الاولى فيمـا لو افترضنا ان هذه الخطة لا تمتزج مع الخطة الثانية •

يتجسد الشكل الداخلي في « المراهق » في ذلك القلق الذي تنضح كل كلمة في هذه الرواية « قبضت على الحوذي وطرت مسرعا ••• » ويتجلى في « الحرب والسلام » في السعي « للامساك بكل شيء » •

وعلى هذا المنوال يظهر الشكل الداخلي في نوعية الكلمة التي يتميز بها النتاج الفني وفي بناء الكلام والصور والافكار ، ويبرز بالدرجة الرئيسة في البناء الذي يقوم عليه النتاج الفني برمته . يوضح هذا النمط من المدلولات التصميم ويقينا من الفهم الشكلي له .

ان كل ما ذكرناه ذو فائدة عملية اكثر مما هي نظرية . فأدراك الاعمال الادبية وقراءتها تعتبر مسألة اكثر تعقيدا مما يحسب البعض احيانا ، ان دراسة الشكل الداخلي للكلمة يقود القاريء الى داخل الكلمة الواحدة في سيل مفرداتها ومن ثم في النتاج الفني برمته ويضع امام الكاتب مهمة خلق اعمال فنية حقيقية .

الباب الثاني

غوته عند منبع رواية عصرنا

في غضون المناقشات الراهنة حول الرواية والتهجمات التي تتعرض لها باعتبارها صنفا أدبيا زائلا حسب ما يزعمون ، يكتنف الصمت عادة تلك الاسس الفلسفية الجذرية التي تجلت منذ الخطوات الاولى للرواية الاوربية المعاصرة.

ولدت الرواية مجددا في نثر الرومانتيكيين وفي التجارب الاولى للنثر الواقعي التحليلي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وعلى انقاض رفض الكلاسيكيين للرواية .

لماذا تحدث بوالو و سوماركوف واتباعهما في فرنسا والمانيا بمثل هذا الازدراء عن الرواية على صفحات المجلات الساتيرية الروسية ؟ انكم تتذكرون وعيد سوماركوف بشأن اللامبالاة التي أظهرها الجمهور ازاء مسرحياته التراجيدية حتى اضطرد الى الاقدام على خطوة مشينة وهي ان يقوم هو نفسه بكتابة رواية .

تستحوذ على اهتمام الكلاسيكيين ماهية الغاية التي يرمي اليها النوع الادبي ، فالتراجيديا تسمو عبر معاناة الالام الشديدة الوطأة وبواسطة البطولة الحقيقية ... أما الرواية فمعدومة الفاعلية لانها تنطوي على جملة من المغامرات وعلى مجموعة من المصائب والافراح الانسانية وعلى مصائر بضعة اناس منفردين ليست لهم اهمية تذكر فهم اشباه ناس .

لم تستطع الرواية الانكليزية في القرن الثامن عشر ، رغم مكانتها المهمة في تلك الحقبة وفي تاريخ الواقعية مثل رواية فيلدنغ وسموليت وحتى ستيرن

---

١ ــ ج . كانت . « نقد العقل العملي » . ليبزك . ١٨٣٨ . ص ٢٠١ .

الذي يتميز بالتحليل الدقيق ، ان تدحض بصورة جذرية هذا النمط من الاثارة . اما قصص فولتير الفلسفية الرائعة التي تتناقض تماما مع الرواية الانكليزية فلم يقدّر لها الدخول في تاريخ الرواية رغم حججها القوية وتأكيد كاتبها هذا التناقض أو ذاك ويظل روسو نمطا آخر ، سنتحدث عنه في موضع ثان .

قطع الرومانتيكيون الالمان بالرواية شوطا بعيدا . لقد احتلت الرواية الفلسفية منزلة مهمة في تفكير ف . شليغل وغيره من منظّري الرومانتيكية . مما حدا بهم احيانا الى اشتقاق كلمة رومانتيكية و « رومانتيزم » من كلمة رواية « رومان » واولوها المكانة الرئيسة في الفن الجديد باعتبارها صنفا ادبيا طليقا وحرا لايقيده قيد . وعلى الرغم من انف . شليغل لم يعارض المغامرات الممتعة وبسالة القرصان والمآثر ومظاهر البطولة ومع ابداء تحفظه عن طريق النكتة بانه حتى في حالة وجود علاقة طيبة بين الكاتب والشرطة ، يمكن ان تمنع الرواية من النشر ، فقد رأى في الفانتازيا المبدعة التي تخلق الرواية فنا متطورا متواصلا هادفا دائما وابدا .

يعتبر الشكل المنحوت المتكامل المشذب المثل الاعلى للتراجيديا الكلاسيكية اما الرواية الرومانتيكية فمثلها الاعلى تلك البواعث الغامضة في موسيقى بيتهوفن ، مما يضفي على المغامرات والبسالة اللصوصية والتطواف الليلي والبطولة معنى فلسفيا وموسيقيا يختلف تماما عما هو عليه في رواية الشطار « البيكارسك » .

تعتبر روايات نوفاليس وايشندورف وشاميسو وهوفمان من ناحية اللغة والشخصية والتصميم خطوة عظيمة في طريق فهم الروح البشرية التي عانت من القلق ابان الفترة التي اعقبت الثورة الفرنسية الكبرى والهزات التي احدثتها حروب نابليون وانهيار النظام الاقطاعي .

اتبعت رواية ايشندورف « الهاجس والواقع » ١٨١٥ من بعض الوجوه شيئا يشبه طريقة السرد في القرون الوسطى كالاوضاع المبهمة والحوادث العرضية الغزيرة واللقاءات الفجائية المصطنعة . ويمر الابطال الجوالون باقنعتهم واحتفالاتهم عبر مجموعة من القصور والقاعات المهملة الغريبة .

تنحصر أهمية « الهاجس والواقع » من وجهة نظر نشوء الرواية الاوربية في انها ـ منذ بدايتها حتى نهايتها ـ تعبير عن الادراك المتنامي المتطور المطرد للعالم . انها رواية غنائية ذات خدود محورية متعددة وموضوع حسي محدودة ، وشخصيات غير متكاملة وانتقال عرضي متقطع للعادات الارستقراطية ولكنها تتميز بفهم متوهج للعالم فريد باختلاجاته العاصفة المدوية يتجلى غالبا ابان الانتقال من النثر الى الشعر .

ينطوي جوهر الاسلوب الشعري لهذه الرواية على العبارات البعيدة الاغوار واستقصاء ابعاد الطبيعة والفن والصداقة والاحساس بها . فالكاتب يبغي « التعمق في كل ما هو رائع » و « يسيطر هذا الشعور على كيانه ويتملكه » « ونظرته واسعة جدا بحيث يمكنها احتواء العالم برمته » « لم يستطع احد سواه التعمق بمثل هذه الدرجة في مؤلفات هذا الكاتب والارتواء منها بكل جوارحه » .

وبالرغم من ذلك يسمع « دوي المكائن القوي » في رواية ايشندورف ويمسي فردريك الهادىء الرصين التفكير على قناعة بان « المعرض العالمي في المدينة الكبيرة هو مدرسة حقيقية للروح الجدية » وعندما يلتقي بالعمال يشعر انه اصبح الان وجها لوجه امام الحياة الانسانية الحقيقية . وتعتمل في داخله رغبة مفاجئة فهو يريد ان يصبح عضوا نافعا في المجتمع . ولكن « ما أصعب أن تكون نافعا ! » .

تدخل روايات هوفمان وكذلك قصصه القارىء في دوامة المشاعر المتأججة بقوة كبيرة فائقة . ولكنه لا يتوقف عند مشاعر ابطاله حسب ، ـ شأنه في ذلك شأن ايشندورف ـ وانما يكشف التفكير العريض الذي لانظير له في أبطال الروايات الانكليزية أو الفرنسية باستثناء شخصيات كاتب « الاعتراف » و « الهيلويئز الجديدة » .

ان حياة ميدارد الروحية في رواية ـ « اكسير ابليس » ١٨١٦ ـ عاصفة ومتقلبة . فالبطل يمر في غضون سنوات طويلة عبر جملة من الاغراءات والمعاناة والبؤس ويحاط باهتمام حماسي عام أو احتقار شامل . ويرتكب الجرائم ويعاني من الندم . وتتنازعه مشاعر متطرفة كالشهوة التي لايستطيع كبح جماحها والصوفية اللاذعة ، والرضوخ المستكين والطموح العاتي . ان الهناء واليأس والحياة التأملية وحياة التشرد الضالة والحب المستحوذ على قلبه والاندفاعات الهائجة التي افضت به الى ارتكاب الجريمة ، كل هذه التناقضات التي يحياها ميدارد هي مظاهر للظمأ الروحي التي يتم ارواؤها في نهاية المطاف بين جدران الدير الذي فر منه سابقا .

يظل الاساس السيكولوجي لهذه الرواية الجامحة في فانتازيتها واقعياً للغاية . فميدارد هو سليل « عائلة غير عريقة » . ينوء هذا الشاب تحت عبء آثام والده الفنان ، ولكن صورة والدته الوديعة المعذبة نفسيا تحيا داخل البطل الذي يعاني من التمزق المزدوج . بيد ان لغة هوفمان ـ بدرجة اكبر كثيرا من ايشندورف ـ هي تعبير عاطفي بالغ عن الفكرة وتتسم بالاثارة والشدة. انها سيل جارف لا تحتويه ضفاف الكلام العادي والمعاني المباشرة ، فالكلمات بحاجة الى معان مكثفة تقودنا الى اعماق « مبهمة » . وتعبر المغالاة دائما عن قوة المشاعر والافكار الفائقة . « اخترقت الفكرة صدري كطعنة السيف المحمي الى درجة الابيضاض » أو « النظرة الثاقبة لعينيها الملهمتين » .

في رواية « الهر مور » نجد فيضان الحياة الداخلية على ضفافها بدرجة اكبر متجسدا في شخصية الموسيقار كريسلير • ان الحماسة الرومانتيكيـــة المفرطة عند هوفمان تفضي بنا الى الطريق المستقيم لنثر دوستويفسكي الواقعي•

ولدت روايات هذه الحقبة ، ولا سيما روايات غوته ، في ظروف اعادة بناء عميقة للواقع الاجتماعي من جهة والوعي الانساني من جهة أخرى •

وضع الفيزيوقراطيون يدهم بصورة بارعة على جوهر العلاقات الاقتصادية الجديدة والايديولوجية البورجوازية الجديدة عندما طالبوا بتحطيم جميع الحواجز التي تعيق تطور المبادرة الفردية • لقد تحدثوا باسلوب الماديـــة الميتافيزيقية الساذجة عن المجتمع باعتباره كائنا حيا طبيعيا قائما على التبادل الحر كشرط ضروري للحياة العضوية وقد اعاد بينتام المحاسب الرصين كلمات ديوغين حسب ، عندما خاطب الدولة باسم البورجوازي المثري : « لا تحجب الشمس عني » •

اكمل وليام غودوين ، في كتابه المعنون « العدالة السياسية » والصادر عام ١٧٩٣ ، هذه الروح الاقتصادية الفردية فرفض واقعية الدولة ، بل حتى الوطن باعتباره كيانا حيا متكاملا • الافراد المنعزلون فقط هم الواقعيون حسب رأيه والنظام المثالي هو الذي يقوم على تعايش هؤلاء الافراد المنعزلين المستقلين الذين يناضلون في سبيل سعادتهم الفردية • هذا من جهة ومن جهة اخرى فقد خلق تطور العلاقات التجارية المتبادلة التي احتوت العالم قاطبة ، في الفترة الاولى ، حلما لدى الاقتصاديين والسياسيين حول العثور على تلك الخيوط القوية المتينة التي تقرب الشعوب وتوطد استحالة نشوب الحرب • فالمهم هو اعطاء حرية أكبر وميدان ارحب • وافترض توماس بن انه لو فســـح مجال واسع امام التجارة لاستطاعت التأثير بكل ما اوتيت من قوة ولقضت على الحروب واحدثت ثورة في الحكومات الحالية غير المتحضرة • ان نظام آدم سميث برمته قائم على تمجيد المبادرة الفردية والمنفعة التي تستطيع ، حسب رأيه ، ان تخدم الرخاء الاجتماعي اكثر مما يفعله الخيريون •

من الطبيعي اشغال الشخصية الفردية للمنزلة الاولى في الادب رغم أن كل حقبة من الحقب كانت تشهد تغيرا في وجهات النظر وفي الموضوع المصور والمشاكل أيضا وكان الكتاب المعاصرون يقتربون احيانا من بعضهم في الطريقة الابداعية ولفترات متباينة • فقد خرجت مثلا روايات مدام دي لافيت ، في أواسط القرن السابع عشر ، بتحليلها السيكولوجي الواقعي الدقيق والمتعدد المنعطفات من أدب النزعات العقلانية وغدت جنينا يرمز الى المستقبل البعيد •

أدى تطور العلاقات البورجوازية المتبادلة على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى دخول جموع من الناس الذين كانوا على الهامش سابقا الى معترك النشاط الحياتي وانقلب تقييم الوزن النوعي الذي كانت تتميز بـه حرفة معينة ومحترفها • وغدت نموذجية ملاحظة بينتام الآنف ذكره ، القائلة : « الوزير الاول لا يفهم في الريع كما هو شأن المزارع ، أو في تقطير الكحول كما يفعل المختص بها ، أو في بناء السفن كما هو حال الخبير » •

وحل" الانسان ــ الفرد صاحب هذه الحرفة أو تلك أو الذي مازال يبحث عن مكان له في المجتمع أو حظى به محل رجل الحكومة ، رجل الواجب والحرب والبطولة ولكن ادب القرن السابع عشر لم يشهد ابطالا كالسيد ميتربدات بل امثال جوردين وراغوتتين • ومع ذلك تظل شخصيات موليير تلك وابطال سكارون الكوميدون تفتقر بالذات الى الفردية • فالتعميم يطغى على الطبيعة الفردية ويبتلعها • والكاتب الذي تهمه الفكرة الاجتماعية في النموذج الادبي يمر مرورا عابرا بالفرد • تناقض النزعة الجديدة في الادب الذي شهده أواخر القرن الثامن عشر ومستهل القرن التاسع عشر هذا الاتجاه فهي ترمي الى تمزيق اقنعة التعميم واظهار فردية الاشخاص • فقبل التركيب والتنظيم لابد من النظر المتمعن العفوي في النفس البشرية للانسان سواء كان مهما أو عاديا•

مما لا ريب فيه ان الفردية تصل اقصى حدودها في الفلسفة المثالية الالمالية وتعتبر فلسفة كل من كانت وفيشته في هذا الاطار وروايات غوته وهوفمان ومثلهما شاتوبريان وموسيه في فرنسا جوانب مختلفة لتلك الظواهر التاريخية الحتمية التي تمليها الحركة الاجتماعية .

يضع كتاب « النقد » المشهور الذي يقع في ثلاثة مجلدات(*) الكون الذي ندركه ضمن المجال الذاتي للعقل البشري الــــذي يضم **« المقولات »** و « التسامي » و « الامر » و « الافكار » ويصبح الوعي مشرع الطبيعة وفي الوقت نفسه يمجد الفرد لدرجة يبدو فيها اعلى من القوانين الموضوعة . يترك كانت رفضه للميتافيزيقا وديالكتيكية الحرية والحتمية بعيدا خلفــــه ويؤكد في كتابه « نقد العقل العملي » الاستقلال الميتافيزيقي للفرد الــــذي يسمو على الطبيعة . ويعني مفهوم الفرد عنده « الحرية والاستقلال عــــن ميكانيكية الطبيعة » . ويظهر الفرد معزولا يتناهبه عالمان متباينان تماما وفي الوقت ذاته لا تتجه « غايته العليا » الى عالم الاشياء الحسي ، في صــــور ملهمة ... ذلك العالم الذي يتكشف امام بصر الفسيولوجي والفلكي والعالم النباتي والفيزيائي وانما الى عالم الحرية الميتافيزيقي . ومن هنـــا ظهــــر الاستنتاج المعروف الذي يجعل الوعي الاخلاقي لمرحلة الثورة الفرنسية الاولى في التعبير المثالي القائل : « القانون الاخلاقي مقدس ثابت » رغم ان الانسان لا يخلو من النقائص ولكن الانسانية ينبغي ان تكون مقدسة في شخصــه وبالنسبة له ذاتيا . كل ما في عالم الخليقة يمكن استخدامه كوسيلة أو كما يحلو لك خلا الانسان فهو الكائن المعقول الذي يغـــدو غاية بذاته (٢) . دوّن هذه المقولة عام ١٧٨٨ بين السطور البالغة الاهمية من كتاب « النقد » الثاني وانطوت على نزعة تقدمية ولكنها اعاقت مع ذلك تطور الفكرة وحدتها .

(*) يقصد الكاتب كتب كانت : « نقد العقل الخالص » « نقد العقل العملي » « ونقد الحكم » . المترجمة .

٢ ـ المصدر نفسه .

اما المجال الاجتماعي ـ السياسي فقد ايقظت هذه المقولة روح النضال في سبيل السعادة ونيل الحقوق والحياة الكريمة لكل انسان ، وعزلت في الوقت نفسه الفرد ودعت الى انغلاقه في ميدان قوانينه الذاتية الخاصة . ان شمولية الناس لم تفهم ابدا على اساس انها الجماهير الشعبية ولم تلتق سعادة الفرد بالنشاط المتلاحم للجميع ، مما جعل قضية السعادة ذاتها في النهاية ضمن اطار اخلاقي بحت .

وضعت هذه المقولة امام الرواية ـ باعتبارها أهم الانواع الادبية للتعبير عن السلوك الانساني ـ مهمات كبيرة : فلم تعد الفكرة المتجلببة في هذا الزي أو ذاك أو السخرية الفنية النزقة أو الموقف التراجيدي أو البيئة التي يضيع فيها الناس مثلما يتيه النمل في بيوته الخداعة مركزا أو « غاية » تتجه نحوها الانظار . وانما الفرد بتعقيداته المشروعة اصبح الموضوع الذي استحوذ على اهتمام الجميع . ولكن تظهر في روايات هذه الحقبة مقولة كانت المحدودة التي تعتبر الفرد منغلقا على ذاته يقارع داخل قوقعته . ليس هناك بالطبع ما يؤكد ان مقولة كانت قد ضغطت على عقول الروائيين مثل تعويذة جائره .. كلا .. انها مجرد تجميع فلسفي لتلك العلاقات الحياتية التي عبرت عنها الرواية بصورة محسوسة قبل ظهور كتاب « النقد » . ويجب ألا يغيب عن ذهننا ان فلسفة كانت ، على الرغم من شكلها الظاهري الصارم وصعوبة تلخيصها ، تغلغلت في الاجواء الثقافية بشكل ايجابي . وليس عبثا ان يتحدث اللغوي باولوس عام ١٧٩٠ بزفرة ساخرة حول قواعد اللغات الشرقية التي لحقها شيء من الخير ، وعلينا ان نضعها في خطة التسامي لكي لا نتأخر عن روح العصر ..

تمنحنا متعة كبيرة بهذا الشأن اراء يوهان غوتليب فيشته فالروح الانسانية بالنسبة له ليست انعكاسا وانما مختبرا هائلا يقوم بخلق الواقع . وهو يتصور القوى الابداعية للروح الانسانية بشكل بالغ القوة . ليست

هذه بالمقولات المجردة التي تحجب عالم « الاشياء في ذاتها » وتحبس الوعي في عالم « المظاهر » وانما هي اشعة تتخلل كل شيء وتبنيه وتلهمه . وتكون « انا » الفرد عموما جوهر الكون . وهذا يعني ان الطبيعة والجو الاجتماعي مترعان بهذه النزعة الفردية العقلانية الاخلاقية الاستاتيكية وهما طافحان بالاحاسيس والرغبات . ولكن فيشته بالرغم من اصطلاح « الانا » البالغ الذاتية والملموس بوضوح في نظامه يؤكد في الحقيقة ، خلافا لكانت من جهة وللمثاليين الذاتيين الاخيرين امثال شوبنهور من جهة أخرى ، على موضوعية العالم وواقعيته خالقا اياه من«الانا» ومسربلا الكليةالعالمية بالارادة الانسانية. ينعدم الوجود كشكل راكد جامد ، لان كل ما يحيطنا يولد النشاط . وليس هذا النشاط ميكانيكيا فهو حافل بالمدلول الاخلاقي والاستاتيكي الخفي أو البيّن .

وعلينا الا ننسى ان فيشته شخصية متحمسة وخطيب وقائد تقدمي ومناضل في سبيل الاستقلال الوطني وذو طبيعة عملية متوقدة .

على الرغم من تعريفنا الخاطف للجو الفلسفي الذي حدد في هذه الحقبة قضية الرواية لا يجوز الاقتصار على الاشارة الى فلسفة المعاصرين لهذه الفترة . اذ تظهر مقابل النزعتين الذاتيتين المثاليتين المهيمنتين على كانت وفيشته فلسفة سبينوزا التي لا تقل عنهما من حيث حماسها العاصف أو من حيث مضمونها بالنسبة للمرحلة .

اصبح ابداع غوته تفسيرا شعريا ومجازيا ، حراً بالطبع ، لفلسفة سبينوزا . فقد وجد غوته في موضوعية سبينوزا الصارمة ونظريته عن الضرورة التي تحتوي الحرية وتبررها في الوقت ذاته ، واضعة اياها مقابل الاستبداد وفي مذهبه حول « تماثل الاله والطبيعة » وبالتالي الطبيعة الالهية وجد قبل كل شيء ما يستقيه من التعاليم الجديدة القيمة حول الذاتية الفردية.

يعتبر سبينوزا الفردية الذاتية امرا ذا وعي واضح متحرر من التأثيرات والشهوات والضلال ويمثل المعالجة الميتافيزيقية لها وتتعايش فيه الضرورة والحرية •

يستقي غوته الموضوعة الاستاتيكية الرئيسة اولا والتفاؤل الذي يتمثل في مجمل افكاره ثانيا من تلك الفكرة • وتعني الاولى انه كلما تساست عبقرية الفنان ، اصبح ابداعه تعبيرا حتميا عن الطبيعة وسعى للتخلص من الاهواء العرضية السطحية والغامضة لكي لا يحوّل باصرته الروحية عن الصفاء والابدية • كتب غوته في احدى رسائله الى شوبرت عام ١٨٢٠ ، ملخصا كنه طريقته الابداعية في سطرين حيث يقول ينبغي له الانقطاع عن الحياة لكي يبلغ سر الوجود •

تعتبر نظرية سبينورا عن الطبيعة الرائعة الحكيمة مصدر الروح التفاؤلية عند غوته • فمهما كانت التناقضات التي تبرح الروح الانسانية ومهما كانت الكوارث والانهيارات التي تهددها ومهما سمم الحزن القاتل هذا المخلوق الارضي ، فان غزارة الهارموني الكوني وطاقة السعادة العامة لا تعرف النضوب • اعاد البحث عن السعادة الحقيقية غوته مرة أخرى الى فكرة الذاتية الانسانية الرائعة • ان غوته الذي عارض باستمرار الفلاسفة المثاليين المعاصرين له ولا سيما كانت وواجه بالفعل نظريته بالممارسة المنطلقة من موقف العلم الطبيعي والمعرفة المادية للعالم ، كان رغم ذلك قريبا من مجال افكار كانت في كثير من الجوانب ولا سيما رأيه بالنسبة للفرد •

لا تقوم خصوصية عقيدته على صلتها بفلسفة سبينوزا ، وانما على حركتها النقدية الغنية الاصيلة المرتبطة مباشرة بمجالات الواقع والعلم المتنوعة والتي تكوّن في عقله بدايات فلسفة المستقبل • ظل غوته الذي لم يرضَ للحظة واحدة عما حقّقه من انجازات وواصل رفضه لها وتكوين غيرها منجاهلا النظام ومنغمرا بالحقيقة وحدها ظل دائما يسير الى الامام في مختلف مراحل

عمره • وقد عرف مرارا ، في ابحاثه عن الطبيعة التي يشكل كل تفصيل من تفاصيلها تحولا في عقيدته ، علوم عصره ، وظل شأنه شأن لومونوسوف غير مفهوم لفترة طويلة • ان ادخال الطرق الوراثية في العلوم الطبيعية برمتها وفي علمي الحيوان والنبات والجمع بين الخطة العامة وعدد من الاكتشافات المحسوسة التي تطلبت دراسات لاحقة ، قد شغلت من وقت هذا الشاعر العظيم سنوات كاملة من حياته • وتزداد عظمة الرابطة الداخلية التي تؤلف بينه وبين الشاعر والعالم الروسي الانف الذكر ـ المقصود لومونوسوف المترجمـــة ـ في ان كليهما استطاعا الجمع بين التفكير الشاعري والعلمي بروعة استاتيكية عميقة والنفوذ في قوانين الطبيعة ، ولم يخشيا ان يعرضا في صور ملهمة ذلك العالم الذي يتكشف امام بصر الفسيولوجي والفلكي والعالم النباتي والفيزيائي والفيلسوف • أن « التفكير صباحا » قريبة جدا من تتاج غوته « ليست هذه هي العين ••• » التي يتضمنها « تغير النباتات » •

يعتبر غوته بالذات ، وهو المجرب الطبيعي والمجدد ، من أكثر مفكري عصره موضوعية محسوسة ، فكان يمتلك رؤية بعيدة للمستقبل ولنا مسوغات كبيرة لاعتباره ، أكثر من أي كاتب اخر ، رائد الروايـــــة الاجتمـاعية ـ السيكولوجية والفلسفية في اسلوبيها المتباينين : الرومانتيكي والواقعي •

ثمة وشائج كثيرة بين روايته الاولى « آلام فيرتر » التي كتبها عام ١٧٧٤ ورواية الرسائل لروسو التي كتبها قبله باربعة عشر عاما • ولكن غوته يبدو للوهلة الاولى اكثر محدودية من روسو ، فلا نعثر فيها على ديالكتيكية المشاعر التي تنبعث امكاناتها بفضل المجال الزمني الكبير أو من تصادم الاراء ابـان تلاوة الرسائل التي تعود لشخصيات مختلفة ، لا شيء من هذا القبيل بتاتا • ان « فيرتر » بحججها وتصميمها اقرب الى القصص منها الى الرواية • ويعني هذا المجال الضيق في المرحلة الاولى من تطور نثر غوته تركيزا بالغا حسب على الذات الفردية والفهم الفردي للعالم • ان « فيرتر » رواية مكتوبة قبل

كل شيء ـ باسم البطل ويحتوي كل تفصيل على وتر مختلج يرجع صدى الداخل على ما يكتنفه في الخارج وتنطوي على مجال ذاتي يتسع حتى يتخذ حجم الكون كله • ويشهد المعاصرون دائما بالتأثير الخاص لكل صفحة من صفحات « فيرتر » كما لو كانت مكهربة • ولا يفسر هذا الجانب بالمحور العاطفي المتوهج فقط ، وانما بالنغمة الغنائية التي تكتنف الرواية • ولا يمكننا الاشارة الى أي تتاج نثري في هذه الحقبة حتى اواسط القرن التاسع عشر تصعب ترجمته مثل هذه الرواية لان السحر الموسيقي ـ الايقاعي وروعة النغمة الغنائية تخلق ذلك الاختلاج الذي تتولد منه افكار فيرتر الملتهبة وتتفتح ، بينما تبدو هذه الاشياء هامشية في الترجمة وعديمة المعنى كانها قد اسقطت من بيئتها الطبيعية • ان رسائل فيرتر لصديقه ويومياته عبارة عن حديث حي متنوع النبرات متقطع ونابض وغالبا ما يتخذ طابع المناقشة مع نفسه • ان اربعاً من العبارات الست الاولى التي تبدأ بها الرواية تعجبية وواحدة استفهامية • اما الرسائل الاولى فهي تمهيد غنائي بحت لادخال القارىء في ذلك العالم الرائع وفي ذلك الهارموني الواضح البسيط الذي تكشف امام الذات الشديدة الحساسية • « انني وحيد ، ارتوي من الحياة في هذا المكان الذي خلق لتلك النفوس من امثالي »[٣] •

يقرب الاحساس بالطبيعة فيرتر من الاطفال الذين يسهل عليهم فهم روحه البسيطة المفتوحة ويقربه من الشعب أيضا • فهو يتحدث ساخطا عن أولئك المنعزلين عن الشعب الذين لا يريدون التقليل من نفوذهم • ويرى فيرتر في هذه العزلة مظهرا للجبن ووعيا بعجزهم عند الاختلاط بالناس الاصحاء البسطاء الذين يخشونهم كالاعداء • ويقترن الاقتراب من الطبيعة والاطفال والشعب برفض الارستقراطية وغطرستها وانعزالها كطبقة • تبدو افكار فيرتر

---

٣ ـ مؤلفات غوته • الناشر البروفسور دكتور • ك هاينامان ، لايبزك ـ فينا دار النشر معهد بيبلوغرافيش • جـ ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ •

منذ السطور الاولى مشمسة ، طرية ومتفائلة ، انه يقول : « لا ادري ، هل ثمة نفوس خداعة في هذه البقعة كلها ام ان قلبي المترع بالفانتازيا السماوية المتوقدة يحول كل ما يحيطني الى جنة » يتضح من هذه العبارة المترجمة ان الخيال المثالي ـ الرومانتيكي ـ يتسم بالتفاؤل . وتبدو السمة الرومانتيكية عند فيرتر في تلك الدوافع الدينية التي تخلق لديه تسليما بعجز الكلمة عن التعبير بصورة كاملة عن مشاعر المعاناة مما يشكل اقرارا جوهريا بالنسبة للرومانتيكيين : « آه ، كيف يمكنك التعبير عن هذا ، كيف يمكنك ان تنفث على الاوراق ما يحيا بداخلك بغزارة وحرارة لكي تخلق مرآة روحك التي هي مرآة الاله اللا متناهي » .

امتنع فيرتر عن ارسال الكتب لصديقه لانه وجد فيها اداة اثارة اصطناعية ليس بحاجة اليها ، فحسبه الطبيعة وهومر الذي لا يفارقه أبدا . وأخيرا تكمل الصداقة ، التي تطلق العنان للافكار والمشاعر الغزيرة مما تفيض بها روح الرومانتيكي ، اللوحة الروحية لفيرتر التي رأيناها في الصفحات الاولى من الرواية وتحدد بعض التوازن الديناميكي وتجعل التحركات النفسية محسوسة واقعية وتعين اتجاهها ولكنها لا تخرج في الاساس عن الميدان الفردي الضيق بحكم « عدم الافتراق » الروحي بين الصديقين . فالصديق هو أول من يقع عليه نظر الرومانتيكي المنبهر المتفائل وأول من يقترن به قلبه .

تدخل النظرة المنبهرة ـ المتفائلة كل شيء في نطاق المجال الفردي وتوسعه مثل البئر و « مياهه الرقراقة » وشجرة الزيزفون واغصانها المترامية والمراة البسيطة المحاطة بالاطفال . وتشير حكاية الفلاح الشاب الذي احب ارملة واصبح يشتغل عاملا عندها دهشة البطل أيضا .

يوسع مصير هذا الشاب في خطة الرواية الفكرية والبنائية ، اطر السرد ويوضح في الوقت ذاته مصير فيرتر . اذ يأتي الحديث مع هذا الفلاح الشاب قبل التعارف مع شرلوت مباشرة . ومنذ اللقاء الاول تجد البطلة نفسها في ذلك الجو من الانبهار والتفاؤل الذي يفتح المجال رحبا امام الروح .

ان « آلام فيرتر » رواية حب • وكان نابليون بونابرت احــد القراء المفتتنين بها وقد عدل كاتبها عندما التقى به شخصيا لادخاله العوامل الاجتماعية في الرواية مما عقّد الاوضاع فيها وخفف من لون المشابكات الغرامية القوي• بالرغم من هذا فان الموضوع الاجتماعي لا يلصق هامشيا بالرواية وانما يكوّن جوهرها مجسدا في المحور الغرامي • ولنا كامل الحق ان نعتبر « فيرتر » رواية يجمع محورها بين حدثين مستقلين ينطوي كل منهما على حوادث متعددة• وتنمو فكرة الرواية في الوقت الذي ينمو محور القصة الرئيس ، «وتترسخ» باحتوائها على عدد من الشخصيات المستقلة فهذه الرواية الذاتية لا تظل حبيسة اجواء « الانا » المغلقة • ومن هنا تتأتى اهميتها التاريخية فقد استطاعت الجمع بين الفكرة الفلسفية والمظاهر الحياتية المتنوعة في كلية شعرية واحدة •

ان الثبات الحياتي الذي تنطوي عليه رواية غوته الاولى تعني ، اضافة الى ذلك ، اقرار الروح الفردية الجديدة للفرد القوي الجريء الطليق المشاعر والافكار ، هل يعتبر فيرتر أحد النتاجات العبقرية الجبارة لهــذه الفترة ؟ أجل ، فقد استطاعت الرواية ان تجعل تلك السمات التي تجلــت بأشكال حماسية تعميمية في مسرحيات ماكسيميليان كلينغر وشيللر وغوته نفسه عميقة ومحسوسة الى اقصى الحدود • فالفهم الجديد للحياة يقابله التأدب البارد التافه للعالم الارستقراطي ومنطق العالم البورجوازي وكل انواع المضايقات والعادات ويرتبط اسلوب الرواية الطليق واستاتيك الابداع ذاته ارتباطا عضويــا « بتحطيم الاستاتيك » و « تحطيم الاخلاقيات التقليدية » التي تنطوي عليها فكرة الرواية • في الحقيقة ان الاعلان عن الاستاتيك الجديد والاخلاق الجديدة يتم في ضجة كبيرة • ولكن الاستاتيك والاخلاق الجديدة لا تعتمد القوانين أو الوصفات وانما العقل والشعور • ويمسي الجمع العضوي بين العقــل والشعور والتشابك المتبادل بينهما واغناؤهما لبعضهما البعض ، الفكرة الرئيسة التي تسود الرواية • ويكتسي تأمل فيرتر الفلسفي لونا عاطفيا وفكريا أيضا

أي ان حبه لشرلوت حافل بالافكار التحليلية المثالية • تشكل هـذه الوحدة العضوية بالذات الغنى الروحي لبطل غوته ويقابل عالمـــه الداخلي بؤس الصالونات الارستقراطية الفكري كما يقابله البرت الضيق الافق •

ربما تبدو المماحكات التافهة بين رؤساء السلك الدبلوماسي والفضيحة الصغيرة التي احدثها طرد فيرتر بأدب ، من الصالون باعتباره من الرعـــاع الذين اقحموا انفسهم في مجال غيرهم، ليست بذات شأن ولكن هذه الحوادث تحدد معنى الرواية الاجتماعي والسياسي برمته ، اذ ينتصب امامنـــا فتى بورجوازي حر طليق يضيق ذرعا بروتين التقاليد الاقطاعية الراكدة • وتقدم لنا هذه الحوادث في الوقت ذاته المسوغات السيكولوجية اللاحقة التي تضطر فيرتر للتركيز على حب شرلوت بصورة مرضية فقد بات هذا الحب يشـــكل المضمون الوحيد لحياته حاليا •

ينطوي الدافع الغرامي على معنيين ، تتكشف من خلاله كليـــا القـــوة الجموحة العميقة للعواطف المشبوبه التي يتسم بها « عبقري متوهج » ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فان في هذا الحب ـ الحزين في الحالة الراهنة ـ ملاذا أخيرا لأمريء فشل فشلا ذريعا في مجال نشاطه الحكـــومي والاجتماعي • تحمل الفجيعة الغرامية في ثناياها دراما فردية ليست بذات طابع عرضي بتاتا ، لان الاخفاق في الحب يضيق ويحدد امكانات الفرد الذي يتصف بالتطـــور والرحابة والنمو •

ما هو مدلول العوامل الكامنة في شخصية فيرتر التي افضت به في نهاية المطاف الى الانتحار ؟ لا يشير غوته اليها بصورة مباشرة ، كما يمكن ان يفعل فولتير في مثل هذه الحالة ، بل يقدم جملة من التعليلات • يبرر فيرتر عقليا ودينيا ـ في الوقت ذاته ـ الانتحار باعتباره عملا تحرريا اساسه العودة الطوعية الى الرب • الانتحار تعبير عن طبيعة فيرتر القوية التي لاتستطيع التهادن مع العقبات التي لا تقهر ، وهو ضعف امريء حالم لا يجد مكانا له في الحيـــاة

ولا يمتلك قوة حياتية وعملية تتخطى الصعاب • ولذلك فالسهام الفكرية في الرواية ليست موجهة ضد المجتمع الذي يقهر الفرد حسب ، وانما ضد شخصية البطل أيضا لعدم نضجها •

هل يمسي فيرتر متشائما قبيل انتحاره ؟ كلا • وحسبنا ان تتذكر نظرته الى النجوم والدب الاكبر مما اثار اعجاب دوستويفسكي برواية « فيرتر » :

« اقتربت من النافذة يا للروعة ! نظرت وتمعنت عبر الغيوم الصاخبة المسرعة بين النجوم البعيدة في السماء الازلية • كلا ، انها ليست بزائلة ! فالابدية تحملك وتحملني في اعماقها فها انا أرى الدب الاكبر ، أحبّ النجوم اليّ » •

نعثر عند أ• بلوك على هذا الاندهاش الفتي في حضرة الطبيعة الملهمة الخالدة منذ الصفحات الاولى حيث يهتف قائلا : « العالم رائع ، كما كان دائما ••• »

الموت مصدر سعادة أيضا بالنسبة الى فيرتر • فمن المبهج أن تموت في سبيل الحبيبة وصورتها لا تبارحك •

انه لمدهش حقا الانتقال من هذه الرواية الاولى التي وضعها عام ١٧٧٤ الى رواية « سنوات دراسة ويليم مايستر » التي انتهى من كتابتها في أواسط التسعينات • اثارت الثورة الفرنسية الاولى ، التي اندلعت في هذه الفترة وحددت اصطفاف القوى الطبقية ، تعاطف غوته المتمرد العظيم معها وسخط غوته الوزير الصغير لدوقية فايمار الصغيرة عليها • ظل غوته في اشعاره الغنائية متفائلا متحمسا مبدعا وفي الملحمة مغنيا شعبيا هادئا واضحا وحكيما ، وفي التراجيديا تعايشت عنده الافكار الرومانتيكية الى جانب الشكل الكلاسيكي البارد الدقيق للنماذج القديمة والابطال التجريديين • واخيرا تصدح مسرحياته ورواياته وقصائده بنشيد غنائي وتنمو في « فاوست » شخصية جديدة لمارد قلق اهتزت دعائمه الحياتية •

بيد ان الحقبة تتطلب تحليلا واعيا ، بل دقيقا للسلسلة الاجتماعية ـ السيكولوجية الحياتية التي انفرط عقدها • أصبح الان مشكلة المشاكل ايجاد مكان لامريء عصري وبورجوازي في الحركة المعقدة للحياة الجديدة• ان غوته المتعدد المواهب بصورة فائقة والذي يفلح في كل شيء ويقدم مجموعة كاملة من النتاجات ، يشرع بالعمل في هذه القضية • ويعتبرها ، بحق ، قضية الرواية •

ما العمل ؟ هل يكتب « فيرتر » ثانيا ؟ كلا ! فهو يقدم شيئا مخالفا له مباشرة سواء في طرقه واسلوبه وافكاره ونماذجه ، فتحل الرواية الموضوعية الواقعية محل الرومانتيكية • ونسمع بدل النغمة الغنائية المرتعشة والكلام الايقاعي المهتز صوتا جافا تقريبا يسرد تفاصيل الحوادث كلها بلهجة رصينة • ويظهر التفكير الهاديء الشمولي المتهادن بدل صورة الغضب • وينتصب الى أمامنا امرؤ عادي لا يعدم الموهبة ـ التي نجهل ضرورتها هنا ـ غير غبي بتاتا ولكنه لا يستغرق في افكاره ، متحرك ونشط ولكنه يبحث اكثر مما يعمل ويشتغل في الواقع •

تتجسد هذه السمات ، بصورة قوية ، في التصميم البنائي للرواية الثانية، ولنشرع بالتفاصيل المميزة لها • ثمة فاصلة زمنية في « سنوات الدراسة » تحتوي « بضعة اعوام » حيث يسقط منها مباشرة كل ما يكون المضمون الجوهري في « فيرتر » ويتم تفسير هذه الطفرة في مستهل الكتاب الثاني على اساس ان الشيء الشيق هو نوايا المرء ونشاطه وليست النتائج المتأتية منه • لا يمكن ان تشوق فجيعة ويليم الغرامية احدا بعد ان اصبح وضعه محدد الابعاد • فينبغي اختيار حقبة جديدة فعالة وبهيجة من حياته والتركيز عليها • وهكذا يحل نشاط البطل في هذه الرواية محل الآمه •

تعمل بضعة موتيفات مكررة ذات شكل دائري على الاحاطة ببناءالرواية المحوري وتماسكه • تحطم رسالة نوربيرغ سعادة ويليم الوادعة وتخلق في

روحه الايمان بخيانة ماريانا وحقارتها • وتوقظ رسالة اخرى مكتوبة بنفس الخط الحقيقة حول حبيبته التي ماتت وتوضحها • ويعكس نص الرسالة النغمة والاحداث التي تسودُ مطلع الرواية مما ينقل القاريء كليا الى الوضع المتوتر الذي انطلقت منه •

ترتبط بهذا الحدث بضعة موتيفات مصطنعة تتماسك فيما بينها دائرياه فجأة يتبين ان فيلكس ابن لماريانا وويليم وبغتة تظهر باربارا من جديد ويتعرف ويليم ، اثر بحث طويل لا أمل فيه عن الفارسة الجميلة ، على حبيبته الخفية في شخص ناتاليا •

أخيرا يتخذ الموتيف الغنائي الدقيق للغاية شكلا دائريا ايضا وهو معرض اللوحات الرائع العائد لجده ـ الذي زرع في روح الفتى ويليم جنينة من المفاهيم الاستاتيكية والانفعالات ، لقد ضاع هذا المعرض الى الابد ـ يتحدث عنه في الحقبة الماضية من الكتاب الاول ـ وفجأة يظهر في بيت لوتاريو وتختتم الرواية بالعودة ثانية الى طفولته بعد الالتقاء ثانية بالعجائب : وهي اللوحات التي عرفها في طفولته •

يرتبط هذا التوازن في تصميم الرواية بالخطة العقلانية النظامية الفكرية لها • ولا يعني هذا ، على أية حال ، استكمالها النهائي بل على النقيض من ذلك ، اذ ترتبط العودة الى نقطة الانطلاق بفكرة عدم القناعة في بحثه المتواصل وبتعبير ابسط هذا موتيف خالص من المراكب المحطمة •

ثمة تضاد كامل بين خطة التصميم العامة لهذه الرواية ورواية « فيرتر »• لم نشعر في « فيرتر » ومنذ الفصول الاولى ، بالعقدة الفعالة المحورية فقد استحوذت ديناميكية الحياة العاطفية على القارىء وجذبته ويمسي من الصعب عليه الانقطاع عن الرواية صفحة بعد أخرى • اما في الرواية الثانية فتتجلى منذ السطور الاولى ديناميكية الاحداث باوضاعها الخفية المعقدة وادوارها المزدوجة وتتخلل الرواية برمتها حرائق مفاجئة وهجوم قطاع الطرق ومغامرات حياة

التشرد • وثمة مغالطات ميلودرامية ، حيث يتبين ان خطيبة لوتاريو - في عشية عرسها تقريبا - ابنة عشيقته • ومن ثم يظهر انها ليست بابنتها عندما يتطلب تطوير الحبكة اللاحق هذا والخ • اضافة الى ذلك يصاب قاريء الرواية بالضجر • وتغدو الاحداث التي يقوم عليها تصميم الرواية المعقد والتي تشكل بيسر وعفوية جزءا متماسكا في الرواية الاولى ، تراكما من القصص المركبة او تتحول الى استطرادات واسعة في الرواية الثانية وتبنى الرواية برمتها على اساس احتواء مجال رحب من العلاقات الانسانية وتمحي الوحدة البسيطة للرواية الذاتية في حين لم يتم الوصول الى الوحدة المعقدة للرواية الموضوعية•

تشغل قضية التصميم الروائي غوته ابان الكتابة بحيث تجذب هذه القضية بالذات انتباه ويليم اثناء اعداده لتمثيل « هاملت » على المسرح •• لا يرى مخرج « هاملت » في موتيفاتها الاضافية سوى اعمدة لا يمكن التخلص منها الا بهدم البناية كلها • وحينئذ تقابل تراجيديا شكسبير هذه الرواية • اذ تصلح بعض الاوضاع الجانبية واحداث الخطة الرئيسة فيها لكي تكون رواية • ولذلك يصبح طبيعيا تماما ان يتوصل ابطال غوته المترددون في أحد الفصول التالية « الفصل السابع من الكتاب الخامس » - قضية الرواية • ويتساءل في البداية اصحاب المسرح المتجول بسذاجة حول ايهما افضل ، المسرحية أم الرواية • وينطلق الجواب الاولي من روحية كلاسيكية : « من الممكن ان يكونا كلاهما ساميين ، شرط الالتزام بالاطر المحددة لهما » • ومن ثم ينوه بصورة مجردة تماما الى التضاد بين الرواية والمسرحية المبني عليه مفهوم تلك الرواية ذاتها التي جرت فيها هذه المناقشة •

تسود النزعة العقلانية والاحداث الرواية ، بينما تطغى الشخصيات والافعال على المسرحية • تتطور الاحداث في الرواية ببطء لان افكار ونوايا البطل الرئيس يجب ان تعيق ، بشكل أو باخر ، التطور الكلي واقتراب الحل النهائي • فالبطل الروائي شخصية لا تتسم بالنشاط ، وانما بالمعاناة • وعلى

النقيض من ذلك البطل المسرحي الذي تتطلب منه الاقدام والعمل • ويعتبر ويليم أن غرانديسون وكلاريسا وباميلا ، وقس ويكسفيلد شخصيات تعيق الحركة النشيطة • وبالرغم من ذلك فان الاحداث تتشكل وفقا للنزعة العقلانية التي تتميز بها الشخصيات الرئيسة •

ويحدث العكس في المسرحية اذ لا تسير الاحداث وفق نزعة البطل بل على الضد منها • ويتغلب اثناء حركته المطردة الى الامام على العقبات التي يصادفها في طريقه • ويندهش ويليم ومحدثوه لان « هاملت » تبدو اقرب الى الرواية انطلاقا من تعريفهم للرواية والمسرحية • اذ تطغى النزعة العقلانية على الشخصية ولا يعمل البطل على دفع الحركة الى الامام وانما يعمل على ابطائها بواسطة تحليلاته • فما هو المدلول الذي ينطوي عليه هذا البطل المعرقل ؟ وما معنى التضاد بين النزعة العقلانية وطبيعة الإفكار ونوايا البطل ؟ وماذا يعني أن بطل الرواية يعاني ويتعرض للتأثر وليس هو بالشخصية الفاعلة ؟ وكيف يجري تطبيق نظرية الرواية هذه في « سنوات دراسة ويليم مايستر »•

تحتل شخصية الفرد وتطورها المكان الرئيس في الرواية والمسرحية على حد سواء • ولكن « الاوضاع » في الاولى متنوعة والواقع اغنى بما لا يقارن مما هو عليه في المسرحية • فالرواية تصور الفرد دون اللجوء الى تجزئته الاصطناعية أو عزله أو المبالغة في قواه وانما تصوره محاطا بهذا العالم ومنغمرا به • ويصبح الفرد بهذا المعنى شخصية معانية ومتأثرة • وبالرغم من هذا فتاريخ البطل يتكون من التأثير المتبادل الفعال بين « الانا » « واللا انا » • وهكذا يعمل البطل الذي يتكيف مع الظروف الحياتية المحيطة به على تطويعها له أكثر مما يقوم بمهاجمتها كما هو الحال بالنسبة لبطل المسرحية •

تترك الرواية حيزا واسعا للاحداث ولكن الصدف المكونة للاحداث والتي تساهم بها الشخصية تخضع للاجواء التي تكتنف نزعتها العقلانية •

ينبع أخيرا تاريخ البطل من طبيعة افكاره ، وتحدد شخصية البطل مصيره • يستخدم غوته مفهوم المصير بمعنى آخر ، فهو كل ما يدفع المرء دون ارادته ـ وبتأثير نشاطه والمقاومة التي يلقاها ـ الى كارثة غير مرئية • والمصير هو من نصيب المسرحية • وهكذا يصبح ابطال المسرحية الفاعلين ضحية حتمية للقدر الجبار المتسامي • ونجد العكس في بطل الرواية المتعرض للمؤثرات فهو يتمثل الظروف الجمالية الطبيعية ويصبح تدريجيا سيدها الحقيقي • وعندما يقابل غوته النزعة العقلانية وطبيعة الفرد فانما يقابل بين شيء متكامل دقيق للغاية ومحدد وشيء قلق وغير مستقر • اضافة الى هذا فالنزعة العقلانية سمة ذهنية اكثر منها ارادية تتلاءم مع الظروف وتتمثلها ويجري العكس أيضا فالظروف تتشبع بها وتتمثلها • ويفهم غوته الطبيعة الفردية على النقيض من هذا ، فهي شيء مغلق قائم بحد ذاته • ولهذا السبب يعيق بطل الرواية تطوير الحركة فهو لا يهاجم الحياة وانما يتمثلها رويدا ويكون « بذاته » طريقه في الحياة • ولا تكفي الخطوط السيكولوجية البارزة والعامة لتوضيح جزيئات هذه العملية فمن الضروري القيام بتحليل متواصل وعملية امتصاص ونمو دائمين • ولا يضع غوته هذه المهمة على عاتق الكاتب بقدر ما يضعها على البطل الذي يقوم بالمناقشة والتفكير •

تتفق نظرية غوته عن الرواية مع ممارسته العملية تماما • فالظروف تستحوذ دائما على ويليم • وتتجلى نزعته في كل حادثة من الحوادث وتتكون اجواؤه النفسية وتتطور حياته تطورا طبيعيا •

سنتوقف بشيء من التفصيل عند احدى الحوادث الاخيرة ذات الطابع الاجمالي • يعاني ويليم من ازمة نفسية كاملة وتصيبه الحيرة عندما ينجر الى الوسط الماسوني المثقف الذي يتكون من القس ولوتاريو ويارنو وغيرهم • ويوجه السؤال الى يارنو باعتباره صديقا وقائدا قائلا : « ما هو الجانب الذي تتجلى به موهبتي ، وماذا ابتغي وماذا علي ان افعل ، انني لا اعرف شيئا بتاتا

عن كل هذا » ويأتي جواب يارنو مبررا لجوهر الطريقة التي اختطتها الرواية: « ان من تنتظره مجالات رحبة يعي فيما بعد ذاته والعالم • فقليلون جدا من يمتلكون الادراك وامكانية النشاط في الوقت نفسه • فالادراك يوسع ولكنه يشل العمل ، اما النشاط فينعش ولكنه يحدد الادراك » •

ينبغي علينا ان نميز في هذه المقولة الجوهرية العفوية جانبين متباينين تماما • فمن جهة يرتبط هذا التقييم للادراك بحياة روحية متوترة عموما يصبح التوقف الحياتي المعروف في ظلها ليس مبررا حسب ، بل ومثمرا للغاية• وعلى كل حال يمسي طبيعيا ان يستغرق عمل العالم الدؤوب في كتابة صفحة واحدة وقتا يستطيع خلاله قاطع الاخشاب قطع عدة امتار مكعبة من الخشب• اننا ننظر ، انطلاقا من وجهة النظر هذه بالذات ، الى هاملت الذي تستحضر شخصيته دائما على صفحات « ويليم مايستر » بشكل جديد • يواصل هاملت مسيرته الفلسفية حتى النهاية لبلوغ التفوق الفلسفي ـ الفعـــال على العالم البالي ، ويستخدم جميع ادوات الفن المسرحي : الشعر والسياسة والتصنع السائد في البلاط والحب • وتتعرى عندئذ في وعيه بصورة اعمق واوســـع حضارة المملكة الدانيماركية واخيرا يوجه ضربة حاسمة بالسيف • فأمامه مهمة جسيمة « وهي ان يجبر بيده هذا القرن المحطم » انه محاط بالبغضاء منجميع الجهات ولذلك يموت اخيرا ، ولا يمتلك القوة الكافية في هذا الصراع • فما بال هذا المتفلسف ، هل هو ضعيف أو معدوم الارادة ؟ ام عاجــز مهلهل الشخصية ؟• على العكس تماما فهو فارس العصر الجديد الذي يخترق الثغور القديمة القوية •

ظهر ، في الحقبة التي عاش فيها غوته ، فهم آخر لهاملت مغاير تمامـــا لما سبق ذكره ، تلقفه الكثيرون بحرارة في القرن التاسع العشر ونالالاعتراف العام لردح من الزمن •

ينطوي هذا الفهم لهاملت على الجانب الاخر من الفكرة التي صرح بها يارنو والقائلة : الفكرة تشل الارادة • اصحيح هذا كقانون سيكولوجي عام ؟ كلا ، غير صحيح • فنحن ندرك ان الفكرة المتطلعة الى الامام لا تفتح مجالا رحبا للنشاط حسب ولكنها تجذب المفكر الى ميدان النشاط الذي اكتشفه • وهذا ينطبق على العباقرة وعلى العاملين الاعتياديين •

لماذا حازت هذه الفكرة المغلوطة ذات الشكل التجريدي على مثل هذه الجماهيرية الكبيرة في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ؟ لان دوّي الثورة الفرنسية الذي لعلع منذ فترة قصيرة اعتبر مظهرا متطرفا للفكرة التي تحولت الى فعل •

ان البورجوازية الرضيّة التي تكدست الثروة في يديها ، والنبلاء طبعا، ارتعبوا من التعميق اللاحق للاحداث الثورية ومن انتشارها في تلك البلدان التي مستها بصورة غير مباشرة • واصبح التحديد المصطنع للمجالات الفكرية والعملية موضة شائعة للغاية • فمن جهة نجد العالم التحليلي والفلسفة السامية والفن الخالص والاحلام الفكرية الصرفة والجرأة والانفعالات ومن جهة أخرى النشاط العملي في معناه الضيق : الصناعة ، التجارة ، الادارة أي كل « ماينعش ويحدد أيضا » • وقد توغل هذا الانشطار عميقا في الطبيعة الانسانية لانه يلائم عموما الايديولوجية الطبقية لكلتا الطبقتين السائدتين ; فقد ترسخ حق الخمول لاولئك الحالمين ولاصحاب الفكر الحر وقدم التبريرات لضيق افق التجار ورجال الاعمال ومحدوديتهم وأضحى انقطاع الصلة بين الفلسفة والنشاط فجيعة جسيمة للبشرية الجديدة •

نشهد في الحقيقة ميلا ظاهرا لتجاوز النشاط في الانظمة الفكرية عند مطلع القرن التاسع عشر • ولكن كلما تعاظم التوتر الكبير الذي تتطلبه تجارب التجاوز هذه ، ازداد عمق الهاوية المتكشفة وسعتها • نلاحظ في نظام هيغل المنطوي على ديالكتيكية العقل وديالكتيكية الوجود واللاوجود سعيا

تقويا لتوحيد الفكر والعالم ولكنه غير موفق • يشير هاينريش هاينه بدقته الرائعة الى الاتجاه المعاكس بالكلمات التالية : « تريد الفكرة التحول الى فعل ، والكلمة الى جسد » • ويرى هاينه ، مع ذلك ، ان ماهية هذه الفترة تنحصر في تكوين صنفين من الناس على طرفي نقيض من بعضهما الاخر • ويوجه كلامه الداعي للاستكانة والذي تشوبه السخرية الى « رجال الاعمال الفخورين » قائلا : « لستم سوى حمالين جهلاء بين أناس مفكرين » ليست هذه الكلمات موجهة في الواقع اليهم بقدر ما هي موجهة الى المفهوم الكانتي ـ الهيغلي الذي تجسده كلمات هاينه •

الانسان المفكر هو بطل رواية غوته الثانية • انه مفكر ولذلك يعيق حركة الرواية ولكونه مفكرا فهو متردد ايضا لا يؤمن بشيء وبالتالي فهو يتحدث دائما ويجادل وهذا ما يعنيه في حلول « شكل الافكار » محل الشخصية • يجمع غوته في وحدة شاملة على امتداد هذه الرواية ، وفي تكملتها التي ظهرت بعد ثلاثة وثلاثين عاما ، ما لايمكن الجمع بينه في عصره : ينبغي أن يصبح رجل الفكر ، رجل عمل ويشغل مكانه في الحياة وفي صنعته • لا يحدث شيء من هذا القبيل على مدى الكتب الثمانية من «سنوات الدراسة» وفي النهاية وبعد « سنوات التجوال » الطويلة • يصبح فجأة هذا الشاب التاجر والممثل والمخرج والشاعر والفيلسوف والجوال طبيبا جراحيا • هكذا يتم تحول « شكل الافكار » •

نتحسس على طول هذه الرواية اثار التعبير العقلاني القوي المصقول طورا والمضطرب طورا اخر والذي يتخذ شكلا استاتيكيا حينا واخلاقيا حينا آخر •

ان اقوال واحاديث « ويليم » ولوتاريو ويارنو والقس والماركيز وجميع الشخصيات « الفكرية » في الرواية مبني بناء عقلانيا تماما • فكم هي طبيعية وحياتية وتلقائية احاديث وثرثرات باربار وفيلينا ومينونا بالمقارنة مع

احاديثهم فما يكاد يحتضن ويليم حبيبته ويجلس معها حتى يشرع في القاء محاضرة عليها تغفو لدى سماعها « وهذا يحمل في ثناياه حقيقة حياتية اكثر من جميع الاحاديث » • يتعرض رقص مينونا وويليم الى تحليل دقيق بحيث تضيف كل حركة من حركاتها خاصية ملموسة الى شخصيتها • لا يستطيع ويليم ان يكتم غيظه عندما يوجه الممثلون الذين سرقهم اللصوص اللوم اليه • ولكنه يثبت وفقا لقوانين المنطق الارستقراطية ، ان الحق معه وتسنح له فرصة مؤاتية لالقاء مواعظ تعليمية عامة • ويخرج من هذه المماحكة الحياتية ـ في الجوهر ـ بهذه العبارة « ان مشاعري غاية في النقاء » • ويتفق هذا تماما مع التفكير العقلاني الذي يتسم به ويليم : « يرغب ويليم ان يطور كل ما هو ضروري في اطار المفاهيم التي يحملها بحيث يشمل الفن في جميع علاقاته المتبادلة • لقد أراد اثبات القواعد التي يعبر عنها بوضوح ، واقرار كل ما هو صادق ورائع وجيد ، أي كل ما يستحق التبني » « الكتاب الرابع ، نهاية الفصل الثامن عشر » •

تكوّن الروح العقلانية المناخ الفكري للرواية • وكلّما تعاظمت هذه الشخصية او تلك من الناحية الروحية ازدادت نظريتها حصانة وغنى • ولنتذكر الافتتان الذي عرضت فيه ناتاليا نظرية خالها الحكيم فقد قرر وضع مكان عميق خاص في البيت الذي يزمع بناءه لكي تتوارى فيه الجوقة عن الانظار • يقول : « ينبغي ألا يكون مرئيا من يغني لي » • تتلاشى الانطباعات التي تخلقها الاصوات بفضل الاثر الذي تتركه في المشاهد • اما قائد الاوركسترا فيختفي بصورة متقنة في مكان ما • كل شيء غير منظور ومع ذلك فمن العقلانية ايضا اغماض العينين اثناء سماع الموسيقى • ولعلهم يطفئون الانوار في هذه الحالة • ومهما يكن فان كل خطوة من خطوات الخال لها دوافعها واثباتاتها النظرية في العبارات المستديمة المدورة الهادئة الموزونة الرنانة التي تصدر عن ابنة الاخت •

هنا يحل « شكل الافكار » محل الشخصية •

عندما يوجه ويليم السؤال الى ناتالي عن القس الذي أسهم اسهاما فعالا في نفرير مصيره ، تلخص ناتاليا ـ كما يجري في امتحان التربية ـ بالتفصيل النظام النظري والعملي الذي اختطه القس أي « شكل الافكار » (الكتاب الثامن ، الفصل الرابع) • اما شخصية القس فتبقى في الظل • ويرتبط بها شكل الحديث المنطقي البحت الذي تتسم به « سنوات الدراسة » بصورة فائقة • ويتحدد الحديث بالمفردات والبناء النحوي المجزأ والمفصل والضخامة الايقاعية والفترات المعقدة ذات الرصانة الهادئة • ان هذا صنف خاص من المواقف الضرورية العامة ازاء مثل هذه الكلمات : مثل ، كل شيء ، دائما ، لا شيء أو لهذا ، لذلك ، لان ، حول الخ • ويعتبر فعل « يجب » اللحن الرئيس بالنسبة لهذه المعايير والتعميمات • « لا تكون المتعة عابرة مهما يكن لونها ، لان الانطباع الذي تتركه ثابت وان ما تم عمله بجهد ومثابرة ينقل للمشاهد قوة خفية معينة لا يمكننا معرفة عمق فعاليتها ومداه » • « الكتاب الخامس ، بداية الفصل العاشر » • هكذا يتكلم ويليم وهكذا يتكلم الماركيز الشخصية الجديدة في القسم الختامي فما يكاد يدخل الغرفة حتى يجد نفسه في مجتمع لا يعرفه ويشرع مباشرة في القاء محاضرة عن الاستاتيك • ولذلك تتضمن الرواية مواعظ اخلاقية عامة تكون مبتذلة احيانا وتتصف بالحذاقة والقوة غالبا •

تعتبر العقلانية في رواية غوته درجة في سلم الانتقال من الرومانتيكية الى الواقعية • وترتبط بها الطريقة الخاصة في التصوير العقلاني الموضوعي للاشياء • ويصل هذا التصوير للمعاناة الروحية درجة النظام المادي ، وهكذا يشعر ويليم بعد الحديث البغيض مع فيرتر الذي يتدخل في عالمه الوجداني وفي علاقته مع ماريانا ، انه اشبه بطبيب اسنان لا يمتلك الخبرة وقد صدع المريض عبثا وخلخل سنه الثابت بقوة وآلمه ولم يستطع خلعه • وتمر عندئذ صورة الحبيبة من خلال حشد معقد غريب من الانطباعات الكريهة • ويتبين

ان ويليم يخاطب نفسه دائما « بضمير الغائب » مما يساعد على تحديد مراحل التطور الفكري التي مر بها • ولنتوقف عند احد الاماكن المشهودة : « يحدث أحيانا ان الرسالة المكتوبة والمختومة في ظروف معينة ترجع الينا ثانية لان الصديق الذي ارسلت اليه غير موجود وبعد مضي ردح من الزمن نفتحها مجددا ويتملكنا شعور غريب كما لو كنا نفض ختم انفسنا ونختلي « بالانا » المتغيرة باعتبارها شخصا ثالثا • وما كاد يفتح صديقنا الرزمة الاولى حتى استحوذ عليه مثل هذا الشعور » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني) ألسنا محقين عندما نعتبر غوته يتوغل احيانا بعيدا في مجالات الدقائق السيكولوجية على غرار مارسيل بروست ؟•

تتجلى السمات الواقعية الجديدة التي تتميز بها الرواية تماما في تصويرها الحياة العملية والتجارية والاقتصادية اذ تضم ثلاثة أجيال من عائلة مايستر • يجمع الجد بين الحياة العملية والبيتية والعائلية ممزوجة بذوق فني كبير ويعي رسالته الثقافية فيعمل معرضا كبيرا رائعاً للوحات ويقيم مسرح دمى بيتي • وهو يبغي ، باعتباره من رواد البورجوازية ، اثبات سيادته لا عن طريق المال والتجارة حسب ، بل بواسطة الفن أيضا • انه يتوقد نشاطا وهو قوي الارادة ازاء الحياة في مختلف اشكالها ومظاهرها • ويعتبر البيت وبيته بالذات ـ شأنه في ذلك شأن أي بورجوازي ـ المصدر الثقافي الحقيقي والاساسي • وهذا البيت عبارة عن كأس مترعة لا بمعنى الرخاء المادي فقط وانما بالمعنى الفكري ايضا • اما أبو ويليم فهو على النقيض منه ، تاجر ذو نزعة عملية ضيقة يعيش في مرحلة المنافسة الشديدة والحاجة الملتهبة لتكديس الاموال وتشغيلها في الاعمال الاستثمارية لان زيادة مقدارها مائة الف تالير تقرر مصير احد المشاريع التجارية ـ الصناعية الكبيرة وتحدد صعوده وتقيه من الانهيار السريع الذي لا يمكن اصلاحه • ان تاجر هذه الفترة لا تهمه اللوحات ويبيع الكنز الموجود في بيته برمته ويغتني نتيجة ذلك وينجح في مضارباته •

ينتمي ويليم الى الجيل الثالث ويتأثر في طفولته تأثرا عميقا بالمناخ الثقافي الرحب الذي خلقه جده • ويصبح فقدان اللوحات الفنية التي عايشها وتثقف عليها ، جرحا كبيرا في نفسه • ومن الطبيعي ان يجري الانفصام في داخله ، فعالم الفن يناقض العالم العملي التجاري ويقرر اختيار العالم الاول • وينفصل عن طبقته ويغدو جوالا يبحث عن طريق معين له في الحياة • لقد افتقد الكمال الاخلاقي العظيم والهارموني الذي يتميز به الجد ولم ترضه الممارسة العملية الواعية التي يتسم بها أبوه • وهكذا يوضح تاريخ الاسرة في رواية غوته تاريخ الفرد ويغدو تعاقب النماذج في اطار الاسرة رمزا لتطور الطبقة في حقبة زمنية معينة • اليس حقيقة ان غوته يتخطى احيانا الحاضر ويسير الى الامام ويسبق توماس مان في خلق نماذج من امثال «بودينبروك»•

يشرع غوته في استعراض تلك القصور والضياع ومالكيها ويواصل عمله هذا في « سنوات التجوال » حيث يقدم لوحات شبيهة بالرواية الروسية « الارواح الميتة » ولكن ياله من تباين عجيب ، فالاديب الروسي لا يبقي حجرا على حجر من العالم الاقطاعي المحلي ، ولا يحسب حسابا للملاكين الارستقراطيين بينما نجد النقيض عند غوته ، فليس عنده سوى الملاكين الارستقراطيين وعالم مثالي خالص •

ان شخصيتي لوتاريو وتيريزا شيقتان للغاية • في بناء رواية غوته وتطورها عموما • وينطويان في الحقيقة على المفهوم الفكري المجرد الذي يتميز به فولتير ولكنهما خاليتان من روح السخرية الفولتيرية وتصطبغان بصبغة عاطفية • فتيريزا مديرة منزل حكيمة وربة بيت وخبيرة في بناء المساكن وفي شؤونها الاقتصادية الخاصة انها مثال المرأة عموما والزوجة خصوصا • وتنشغل تيريزا ولوتاريو دائما ومنذ لقائهما الاول ، بمناقشة القضايا الاقتصادية والمالية ولا سيما المتعلقة منها بأقتصاد المنطقة المحلية • واعرب لوتاريو عن رأيه بمهمة المرأة اثناء النقاشات التي جرت عند تعارفه معها لاول

مرة وكانت احكامهمجردة جدا ولكن تيريزا توردت وجنتاها لانها رأت في احكامه تلك الصفات التي تنفرد بها عمليا وكذلك « شكل افكارهـا » . يرى لوتاريو ان ادارة الشؤون البيتية لا يسمو عليها شيء (الكتاب السابع ، الفصل السادس) . لقد كان حديثه عبارة عن نشيد منطقي مقتضب ولكنه ملهم حيث يجمع بين الاشارة الى المطبخ وغرفة المؤونة من جهة وفكـــرة الهارموني العائلية العليا ، اما « اقامة النظام الازلي » فيكون الايقاع الحياتي المقدس .

تحمل علاقة لوتاريو وتيريز ، المتعة ، وفقا لهذا الاتفاق في طبيعـــة الافكار ، صفة منطقية مجردة . وتكفل « السعادة » الكاملة المتروية المقدرة مسبقا .

بيد ان النظام والهارموني التي ينفرد بها الافراد المثاليون لا تتفق مع انعدام النظام أو الفوضى التي تعم العالم . اذ تتعرض سعادة تيريزا ، المخطط لها تخطيطا رائعا ، للتحطم مرتين . لقد ورثت عن ابيها الاحسان والشغف الاقتصادي ولكنها لم تستطع التخلص بيسر من ميراث امها التافهة الفاجرة .

عانى لوتاريو في الماضي من هذه الانفعالات المتمردة . ويظهر امامنا في الرواية كانسان ثابت الشخصية استطاع بلوغ التوازن التام في النشـــاط والعقيدة والعقل والشعور . ويفسر ضلاله وبحثه الماضيين بفقدان التوازن ـ الذي حققه الآن ـ في حياته المنصرمة .

يرفض كل من لوتاريو ويارنو ، في قوالب منطقية دقيقة للغاية ، أولية العقل . ولكن مفاهيم النشاط العملي والتوازن والنظام وحتى الخوف من الافكار التي تجرهم الى مكان ما تحدد شخصية هذه المجموعة من الابطال « وضمنهم القس والماركيز وتيريزا وحتى ناتاليا » باعتبارهم عقلانيين بصورة فائقـــة .

ومع ذلك تحتل الرومانتيكية مكانا كبيرا في هذه الرواية رغم انها لا تلتقي مع خطها العقلاني وانما تنبثق من تيار منفرد فيها .

تتجلى صورة المجهولة الرائعة كالومض امام ويليم الجريح الملقى وحيدا في الحقل . ان « صورة جميع الصور » توقظ روح ويليم مثل الموتيف الموسيقي المتجدد وتحدد فيه تلك الانفعالات الغامضة وعدم الرضى الداخلي الى أن يتجسد حلمه أخيرا في شخصية ناتاليا المنطقية . يخلق الجمع عند غوته بين النموذج النسوي المبجل والموازنة الحياتية المثالية لا واقعية مزدوجة في الصورة الشعرية .

تعتبر « اعتراف الروح الرائعة » المشهورة من القصص الرائعة التي ادخلت على الرواية . ولكن اذا انطلقنا من وجهة النظر الروائية فان اقحام هذه القصة ـ التي لا ترتبط محوريا بالرواية وكذلك شأن شخصياتها فليس ثمة ما يجمعها بشخصيات الرواية ولا ترتبط بها حتى فكريا ـ يدل على أنه « سنوات الدراسة » لم تكتمل نهائيا ولا تشكل رواية مترابطة عضويا . تطرح « الاعتراف » قضايا دينية لم يجر التطرق لها في الاجزاء السابقة ولم يعن بها لاحقا . ويخضع عدد من الاحاسيس الرومانتيكية في نفس الفتاة الشابة الى التحليل العقلي لاجل تطوير الافكار الدينية . تعمق هذه القصة العرضية فيما بعد النغمة الروائية العامة وتضع ويليم الذي لايرضى عما يحيطه حسب ، بل وعن نفسه ايضا مهمات جديدة غامضة تعذبه . هذه رابطة مجردة غير مباشرة فقط .

تتسم الشخصيات غير المشحونة بالرموز ، مثل ماريانا اللاابالية والتي يخيل للمرء انها طائشة ، بالواقعية فهي تغفو عندما يلقي عليها ويليم محاضرة حول الفن وتظل امينة لشعورها المضيء الاول حتى النهاية ، وكذلك مينونا الرقيقة المتيقظة روحيا التي تقطعت حياتها مثل وتر مشدود جدا ورقيق للغاية ،وفيلينا الثرثارة الساخرة المستقلة الشديدة الكآبة وافريليا التي تعاني

من الضيق الروحي الداخلي وباربارا المشاكسة النفعية التي تغيرت فيما بعد سواء في مظهرها أو في كلامها .

يصور عدد من المشاهد اجواء الممثلين أيضا .

اما المناظر الطبيعية فتشغل حيزا قليلا في الرواية ونعثر عليها بصورة خاصة في نضارة وروعة مقدمة الكتاب السابع ، حيث الربيع والشمس المطلة من بين السحب وقوس قزح الذي يتلألأ بين ضفائر الغيوم ويتفلسف ويليم قائلا : « هذه حقيقة ازلية : ان اروع ملامح الحياة تظهر على خلفية معتمة ».

تحتل اللوحات التي تجسد المظهر الداخلي مكانا جوهريا في الرواية . وتتجلى امامنا باستمرار سواء في ذكريات طفولة ويليم أو في وصف قصر ناتاليا طبيعة المثل الاعلى لتلك الثقافة الواسعة الثرية وموضوعها لحد ما . لا يفتتن غوته بذلك التأثير الحي للنماذج الفنية التي تغذي الروح وتغيرها حسب ، بل بالنظام والتماثل الكلي وعظمة البيت الذي يعتبر رمزا للثقافة الخاصة : « كل شيء موزع بصورة موفقة وكل شيء في مكانه مرتبط داخليا أو متقابل ، وذلك بفضل وحدة النغمة والتنوع ، ان كل شيء يتجلى بالشكل الذي ينبغي ان يظهر فيه » . ويعتبر التفصيل الاتي المعروض بلهجة أعجاب عامة نموذجيا جدا : « ثمة اربعة شمعدانات ضخمة من المرمر موضوعة في زاوية القاعة ، واربعة اصغر حجما في الوسط » .

يجسد هذا النمط من الوصف بالذات الايديولوجية الاجتماعية والسياسية للرواية بشكل واضح . اذ ينتقل الكاتب من اضفاء الكمال على الحياة البورجوازية الى خلعه على ذلك النظام الارستقراطي المتجدد قليلا من الناحية الاقتصادية والفكرية ولكنه ما برح يتميز بالمتانة الكبيرة في المانيا في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . يحدد هذا كله مصير البطل الذي يدخل العالم الارستقراطي بصفة ممثل متجول اولا ثم يوطد نفسه في المحيط الجديد المتسم بالجاذبية البالغة بالنسبة له .

تؤلف شخصية ويليم مايستر بين خطة الرواية العقلانية الرومانتيكية الواقعية التجريدية ومحتواها الفكري ومناظرها الطبيعية وصورها الداخلية وجميع الشخصيات . اما المواضيع المتنوعة الضخمة التي تحتويها الرواية فلا تتخذ صبغة ذاتية وانما ترتبط بشخصية ويليم فقط وتتحد معها مما يضفي على هذه الشخصية درجة عالية جدا من الموضوعية . تكمن عظمة « سنوات الدراسة » في خططها المتعددة وابرزها السمات الفردية واحاطتها الواسعة بالشخصية الرئيسة ولكنها تعتبر رواية ذاتية سواء من حيث الشكل او المضمون . ان بحث ويليم الفكري وقلقه وانفعالاته وصفاته المتبدلة الديناميكية غير الثابتة هي صفات نموذجية موضوعية يستفيد منها الفتى الاوربي الذي يعيش على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في فهم نفسه والواقع وقوة الفن والنفوذ الهائل للثقافة الانسانية . فالرواية تتناول امرءا في حقبة معينة من التطور التاريخي يبحث بحثا فلسفيا نشطا عن رسالته في هذه الحياة التي تمثلها بوعيه ويمدها بالثراء في موقفه منها .

يمكننا ان نسمي « سنوات الدراسة » رواية رومانتيكية بالمعنى الهيغلي لهذه الكلمة فمضمونها الرئيس هو « الحياة الداخلية المطلقة » و « الوصول الى الاستقلال والحرية » و « بلوغ الاعماق الروحية التي لا تعرف التوقف في العمل » . هذه رواية تحتل فيها الافكار الفردية والحب والشرف والصدق والواجب منزلة كبيرة . وتولد في هذا المعنى ، رواية راديكالية ضاربة صفحا عن التقاليد الاسبانية في روايات الشطار وعن الرواية الفكرية الفرنسية التجريدية وعن الرواية الانكليزية الحياتية .

ظهرت الى الوجود الرواية الاجتماعية والسيكولوجية ذات الطابع الفلسفي المحسوس . لايمكننا ان نسميها خلافا « لفيرتر » رواية رومانتيكية بالمعنى العام لهذه الكلمة وخارج المدلول الهيغلي لها . لان الموتيف الغنائي فيها يخضع للخطة الواسعة المحسوسة العقلانية ذات الطابع العملي القوي .

وهي تنطوي على مضمون واقعي كبير • لقد لمسنا عيوب رواية « سنوات الدراسة » ، ولكن بعض هذه النواقص الجوهرية تعتبر ، من وجهة نظر المفهوم التاريخي ، من مناقبها •

الا تعتبر من العيوب الجوهرية مثلا ان هذه الرواية تثير السأم عند جمهور القراء الواسع ؟ يؤكد المحور الكبير في « سنوات الدراسة » وفقدان الحبكة الغرامية الموحدة وتجزئة المحور ورصانة السرد وغزارة الوصف والمناقشات والقضايا الاقتصادية والحسابات الاقتصادية والتجارية البحتة جدية واهمية هذا النوع الادبي الجديد المتنوع الذي يضع بصورة حادة التقصي الواقعي للحياة مقابل نوع ادبي آخر مختلف أيضا يدعي اشغال مكان بارز في هذا الشأن • تناقض « سنوات الدراسة » ذات النزعة التعليمية « الرواية » الحالمة الفلسفية مثل « لوتسيندا » لفردريش شليغل و « تاريخ السيد ويليم لوفيل » لتيك و « هينريش فون اوفتردينغن » لنوفاليس و « هيسبوروس » لجان باول •

مهّد ظهور رواية « سنوات الدراسة » الطريق امام رواية القرن التاسع عشر وعمل على استبعاد الروايات الهامشية المفتقرة الى الاساس الاجتماعي الواقعي السيكولوجي والتجريبي •

تشكل « سنوات تجوال ويليم مايستر » عام ١٨١٢ المرحلة الثالثة الضخمة في تطوير الرواية • ان نثرها ذا النزعة المقاتلة يخالف تماما الطبيعة الحالمة لروايات ايشندوف وهوفمان • فأطرها اوسع مما هي عليه في « سنوات الدراسة » وتقوم على المقابلة بين العمل في المصانع والعمل الحرفي وتصوير الطابع الاقتصادي التقدمي للعمل الصناعي مع وصف بؤس الشغيلة الذين لا يحصر عددهم والدمار الذي جلبته المكائن لهم • وقد صورت البارقة الاولى للحركة العمالية في الضوء الباهت للافكار الاشتراكية اليوتوبية • حيث « تخلى » الارستقراطيون عن امتيازاتهم لكي يترأسوا الحركة العمالية

الجديدة المتسمة بالمسالمة وليضعوا بداية المجتمع شبه الشيوعي الذي يسوده الوئام • اما الملكية الكبيرة الخاصة فقد اعطيت لها المساندة والتبريـــرات باعتبارها ضربا من الغيرية • واحتوى النظام التربوي حياة الناشئة من جميع زواياها • وارتبطت التعاليم الدينية الجديدة بهذا النظام (وهي مزيج مـن المسيحية والوثنية والفلسفة الطبيعية ومن الصوفية والاخلاق العقلانية) • وجرى الكشف عن الهارموني الكوني داخل وحدة عالم النجوم والـروح الانسانية (شخصية ماكاريا ومشهد المرصد) • ينير الحب الرومانتيكي الذي يكنّه ويليم لناتاليا البعيدة طريقه الحياتي برمته اما العواطف الواقعية الطاغية المتهورة فانها تعبث بالناس كما يعبث بالبيادق ، نجد هذا في (القصص الاولى) من الرواية • ويمسي انكار الذات الحافز الاخلاقي الرئيس في الحياة ولدى الافراد ويمسي الانكماش الذاتي ضمانة للسعادة الفردية • واخيرا تغـــدو الصنعة شكلا ضيقا ومحددا للعمل باعتباره اختصاصاً ضروريا لكل فـــرد ويصبح ويليم ، الذي يتوصل الى هذا الرأي نتيجة ابحاثه برمتها ، طبيبا •

هذه هي المجالات الداخلية الاساسية لهذه الرواية الشاملة التي تجمع بين طياتها صفحات من القوة الشعرية الجذابة السامية حقا والابحاث الاخلاقية الارشادية والحكم الضخمة • ولا غرو اذا طلب غوته من ايكرمان نفسه عندما نشرت الرواية في ثلاثة اجزاء ـ وكان احد اجزائها صغيرا جدا ـ أن يختـار من المخطوطة شيئا اضافيا لملء الكتاب •

وعلى الرغم من ذلك ، لم يجر تطبيق النتيجة البراغماتية الرئيسة في هذه الرواية ، لقد سلك غوته الذي دعا بصراحة الى اختيار الاختصاص الضيق والحرفة ذات الاطر المحددة ، كاشتراكي يوتوبي وكان اقل كثيرا في هـــذا الشأن من سان سيمون وفوريه • وتبين انه باعتباره مؤسس التربية الجديدة

(*) يعني بها الاهتمام بالاخرين ومحبة الغير • المترجمة •

أقل بما لا يقاس من بستالوتسي وروسو ، ولم ينل اهتمام أحد ما لمناداته بنظام ديني جديد .

لم يتمثل النسيج الضخم الذي تنطوي عليه رواية غوته هذه المواضيع جميعها وظهرت كنتوءات ملصقة بها ولا تشكل رواية . وبالرغم من هذا تحتل « سنوات التجوال » مكانا كبيرا جدا في تاريخ الرواية .

خرج غوته في المرحلة الثالثة لخلق الرواية من المجال الفردي وفتح امام الرواية المعاصرة آفاقا اجتماعية وسياسية وفلسفية رحبة وانشأ رواية تحتوي الواقع الراهن تسبق مسلسلات وملامح بلزاك وتولستوي وزولا وتوماس مان . ان عدم الاكتمال والفجيعة الفنية التي نزلت بالاستاذ العظيم ، كانت درسا له في هذا المضمار . فالرواية تتطلب ، باعتبارها نوعا ادبيا جديدا أو لكونها لونا جذريا جديدا منه ، انتباها بالغا في قضية البناء والتصميم ، وهي الان تستطيع مبدئيا تناول أي موضوع والتدخل في أية قضية والتجاوب مع خلجات الحياة على اختلافها ، ولكن ينبغي عليها ان تتمثل كل شيء وتعبر عنه بطريقتها الخصوصية في ظل نظامها الاسلوبي . اذ يجب أن ينسل ميدانها الفكري الدقيق الى المجال التجريبي الحي .

تختلف « سنوات التجوال » عن « فيرتر » و « سنوات الدراسة » باحتوائها على صفحات أكثر سطوعا وامتلاء وحركة . ولكن هذه الصفحات تكون على الاغلب من نصيب القصص الملحقة بالرواية التي لا ترتبط محاورها وابطالها بتاتا وترتبط ارتباطا مصطنعا غريبا بمحور الرواية وشخصياتها . اما الصفحات التي تتخللها الارشادات الاخلاقية فتخلق الكدر عند الشخصيات بحيث ان تفسيرات ويليم ابان وصف « المجال التربوي » تنسحب على ثلاث شخصيات لا تختلف فيما بينها تحدد بالارقام او بضمير « هم » ويهيأ للمرء انهم يتكلمون ثلاثتهم سوية . ولا يمكن ابتكار شخصيات أكثر تجريدية منهـــم .

استغرق غوته في كتابة « سنوات التجوال » فترة طويلة امتدت من ١٧٩٦ حتى ١٨٣٠ ، اذ كان يعيد باستمرار كتابة بعض اجزائها .

صدرت رواية « ضيق متبادل » عام ١٨٠٩ وعمل على توسيع احدى قصصها التي كان من المقرر لها ان تكون ضمن « سنوات التجوال » وتتفق فكرتها الرئيسة مع الروايات السابقة ، تقود قوة العاطفة الشخصية الخاضعة لسلطانها في طرقها الخاصة ويصبح « انكار الذات » امرا اخلاقيا ضروريا لتحريرها واعادة كرامتها وكمالها الروحي . ظهرت الى جانب رواية « فيرتر » ذات النزعة الفردية الرواية العائلية ذات المجال الواسع في سلسلتيها « ويليم مايستر » « ضيق متبادل » التي تتميز بالمواقف السيكولوجية المتأزمة والمشابكات الدرامية الحادة والتوتر والموتيفات الغنائية المهيمنة على مناخها . ولا تحدد الاطر العائلية الرواية فكريا بأي شكل من الاشكال على الرغم من احاطتها بها محوريا . وتقام العلاقات الانسانية المتبادلة بصورة طبيعية جديدة، ويقابل المنطق المتماشي مع العواطف تقابلا متضادا الاعراف الاخلاقية الواضحة ويتم الكشف عن الرابطة القائمة بين الحياة الانسانية وحياة الطبيعة . ويرى غوته ان التوافق بين الظواهر السيكولوجية وخصائص الطبيعة المادية بديهيا وغامضا في الوقت ذاته . ان هذه الاتجاهات ذات النزعة الطبيعية لحد معين تتطابق مع السيماء العامة للرواية حيث تكتسب فيها حياة الطبيعة وحياة الانسان الذي يعيش فيها معنى خاصا .

يبلغ التعبير عن الاحساس بمكان الحوادث مدى لا نظير له من قبل . ولا تتجلى امامنا الطبيعة الفلسفية . الباهتة في « الهيلويئز الجديدة » أو الاكثر سطوعا منها في « فيرتر » او النزعة الاستاتيكية والرمزية في « ويليم مايستر » و « فاوست » أيضا ، وانما بستان الفواكه المحسوس والمتنزه والبيت السكني المشبعة كلها بسخونة الجهد الانساني والاحداث الملاحظات الانسانية اليومية. ان الظروف التي تحيط بكل شخصية اعتيادية للغاية ونمطية ايضا وتعمل على تحديد الذات الفردية للبطل وتاريخه .

على الرغم من ان « ضيق متبادل » لم تحظ بالنجاح المنقطع النظير الذي حظت به رواية « فيرتر » أو الوزن النوعي الضخم الذي حصلت عليه « مايستر » فانها تمثل مرحلة مهمة في تكوين الرواية الواقعية الاجتماعية ـ السيكولوجية والفلسفية المحسوسة ، والمحورية ـ الفاعلية •

ساهم غوته ـ روائيا مساهمة فعالة للغاية في النقاشات المعاصرة حول نظرية الرواية ومهماتها ومستقبلها • واشار الى الامكانات اللا محدودة التي يتمتع بها هذا النوع الادبي في الفهم المحسوس للذات الانسانية والادراك التأريخي للروابط القائمة بين تطور الفرد وتطور المجتمع والتقصي الفلسفي لمعنى الوجود الانساني •

تضفي الشمولية وحركة المحور ومنطقه الواضح والملحمية الحقيقية الكمال على « فيرتر » • ولا ينفي الثراء الغنائي لهذه الرواية الصغيرة جوهرها الملحمي وتحدد وحدة الخطة المحورية ـ الفكرية أهمية « ضيق متبادل » •

تتجلى العظمة الحقيقية لكلتا الروايتين حول « ويليم مايستر » في وحدة الخطة المحورية ولكن التجزئة التي يدخلها الكاتب على تصميم الرواية يؤدي الى نسف قوتها الاستاتيكية • بيد ان هذه التجزئة بالذات تنطوي على ارهاصات الرواية المضادة المعاصرة • وعلى هذا النمط يبني هنريك بول ،، ، الانطباعي الموهوب ، رواياته في عصرنا أو بكلمة أدق يبعثر المِزق المحورية في رواياته •

يرتبط ظهور الفوضى في رواية « سنوات التجوال » بالبحث عن شكل روائي جديد يتسم بالشمولية ، اما الفوضى التصميمية الموجودة عند هنريك بول والعديدين غيره فسببها الانهيار التراجيدي للبناء الملحمي وفقدان النظرة الواضحة للحياة •

وبالرغم من هذا فان تحطيم المنطق الملحمي ووحدة الاحداث عند كل من غوته بيول لاتفيد شيئا •

عمل غوته في اصول الرواية الاجتماعية السيكولوجية الفلسفيةالواقعية. وتعتبر رواياته ، لدرجة كبيرة ، مختبرا عبقريا اكثر مما هي ابداعا متكاملا متناهيـــا .

يمكننا قول الشيء نفسه تقريبا عن مساعي بوشكين العتيدة في خلق الرواية النثرية .

المصادر

١ ـ ح ، كانت « نقد العقل العلمي » . ليبزك ١٨٣٨ ص ٢٠١

٢ ـ المصدر نفسه

٣ ـ مؤلفات غوته . الناشر البروفسور دكتور . ك هباينامان لايدك ـ فينا دار النشر معهد بيبلوغرافيش جـ ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١

بوشكين ونظرية الرواية
طريق بوشكين نحو الرواية النثرية

تنطبق كلمات بيلنسكي القائلة : « يعمل للحاضر ويهيىء للمستقبل »[1]. على عبقرية بوشكين الابداعية . ويمكننا اثبات فكرة بيلينسكي هذه بكل قوتها وشموليتها وهي تعني ان ما يعتبر مستقبلا في عصر بوشكين اصبح في ثنايا الماضي .

ان دور بوشكين (كمهيىء للمستقبل) جلي ولا سيما في الميدان الذي يبلغ فيه مراميه ، وقد احتل مكانة مهمة في أدب القرن التاسع عشر ولا زال يحتفظ بأهميته في مجال تكوين الرواية الاجتماعية ـ السيكولوجية الواقعية النثرية .

كانت العشرينات والثلاثينات ـ التي لم يعش بوشكين حتى نهايتها ـ فترة ظهور نظرة جديدة واعية للحياة خلقها نمط جديد من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، ادى في دوره الى تكوين الفن الواقعي الجديد . وأمست الرواية النوع الادبي الاكثر استجابة لمهمات الواقعية . ولهذا السبب « حطمت الرواية كل شيء وابتلعته » [2] في عصرنا .

---

١ ـ ف . غ بيلينسكي . المؤلفات الكاملة . ج ٧ . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٥٥ ، ص ١٠١ .

٢ ـ المصدر نفسه ج ١ ، ١٩٥٣ . ص ٢٦١ .

اصبح الميل العارم نحو الرواية ، في اواخر القرن الثامن عشر ، حاجة ملحة ظلت تتعاظم بحيث قام غوته المسرحي والشاعر الغنائي بكتابة رواية وسيعة النسيج دقيقة وشاملة حول ويليم مايستر • وانهى بايرون الشاعر الرومانتيكي الغنائي نتاجه في عمل اشبه بالرواية وهي قصائد « دون جوان » (١٨١٨ - ١٨٢٤) • وسرعان ما انتهى كل من أ• دي فيني و أ• دي موسيه الى كتابة القصص والروايات النثرية التي كانت وكأنها تتعارض مع ميولهم •

تحدد رأي بوشكين بشأن مهمات خلق الرواية عام ١٨٣١ عندما اطلع في الوقت ذاته على نتاجين جديدين هما : « كاتدرائية احدب نوتردام » لهيغو ورواية « الاحمر والاسود » التي لم تجذب وتنتذ الانظار اليها • وكتب بوشكين في أواخر ايار ١٨٣٩ الى ي• م• خريتوفو قائلا : انه مفتون « بالاحمر والاسود » وهاجم فيها قصص يوجين سو باعتبارها هذيانا خاليا من علائم الاصالة ، وعبر عن رغبته في قراءة رواية هيغو • وكتب لها أيضا رسالة قصيرة بعد بضعة أيام يضع فيها روايات هيغو وستندال على طرفين متضادين تماما • ومن المفهوم ان الكلمات التالية كانت تثير اعجاب قراء « الكاتدرائية » « ولكن ، ولكن ••• لم اقرر بعد في قول ما افكر به ••»[٣] من الواضح ان بوشكين منزعج من هذا الجموح في الخيال ومن الاسراف اللغوي الباهر • وكانت هذه « ولكن ، ولكن » وراء الاراء التي ظهرت فيما بعد حول « حماقة تصورات فيكتور هيغو » « وفيكتور هيغو الفظ القلق ومسرحياته الممسوخة » « واخيلة ف• هيغو العجيبة » وفي حزيران عام ١٨٣١ ابدى بوشكين رغبته في مناقشة هذا الكاتب فقال : « كلا ، ايها

٣ - أ • س بوشكين المؤلفات الكاملة • ج ١٤ • موسكو • طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٤١ ، ص ١٦٦-١٧٢ سنعتمد فيما بعد على هذه الطبعة (المجلدات من ١ - ١٦ ، عام ١٩٣٧ - ١٩٤٩ • ومنها ايضا مجلد الفهرست الذي صدر عام ١٩٦٠ ونكتفي بالاشارة الى المجلد والصفحة) •

السيد هيغو » (ج ١٢ ، ص ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٠) • ولذلك تبدو الاسطر الاخيرة في الرسالة الثانية المرسلة الى ي• م خريتوفو مغايرة جدا ، بل مناقضة لقوله الآنف الذكر الذي يعتبر فيه « الاحمر والاسود » رواية جيدة على الرغم من وجود شيء من الروح الخطابية الكاذبة وبعض الملاحظات التي تنم عن ذوق سيىء) (ج١٤ ، ص ١٧٢) •

طرأ انقلاب كامل على رأيه في هذا الموضوع ، فقد قيم رواية هيغو تقييما سلبيا على الرغم من كل سطوعها ، بينما ثمن تثمينا عاليا رواية ستندال شأنه شأن أي ناقد متحيز للادب الفرنسي •

ينبغي علينا مقارنة هذا التقييم بأحكامه التي أدلى بها قبل سنة خلت في معرض ملاحظاته حول (ترجمة رواية « أدولف » لـ • ب كونستان) التي نشرت في العدد الاول في « ليتراتورنايا غازيتا » عام ١٨٣٠ حيث يولي بوشكين أهمية خاصة للغة رواية كونستان فيقول : « من الشيق حقا النظر الى الطريقة التي ذلل بها يراع الامير فيازيمسكي المجرب الحي صعوبات اللغة الميتافيزيقية المتناسقة المهذبة الملهمة وستكون هذه الترجمة ـ في جميع الاحوال ـ خلقا حقيقيا وحدثا مهما في تاريخ آدابنا » (ج ١١ ، ص ٨٧) • تشكل لغة افكار كونستان الدقيقة ذات التحليل الجاف لدرجة ما واسلوبه المغاير لشاتوبريان ولامرتين وللرومانتيكية ، رغم انه يظل في قلب الاطر الرومانتيكية ، تيارا للنثر الحقيقي يحتاج اليه الادب الروسي لتعزيز ما ابدعه بوشكين في صراعه مع مارلينسكي وسينكوفسكي وويلتمان ومخلفات كارامزين •

انطوت لغة ستندال على ذلك النمو العارم الذي اتسم به النثر الجسور المعارض للرومانتيكية فيما بعد • ومن الطبيعي الا يستطيع هيغو قراءة « الاحمر والاسود » فكل عبارة فيها ستبقى معلقة بحنجرته ولا يمكنه بلعها لانها غير شاعرية وجافة بالنسبة له • ووقف القاريء المفتون ببريق نثر هيغو موقفا لا اباليا من نتاجات ستندال •

وهكذا تحددت علاقة بوشكين بالرواية المعاصرة له استنادا الى بنائها النثري ، واسلوبها ولغتها • وعلى هذا المنوال تماما وابتداء من العشرينات تجلى فهم بوشكين لمهمات خلق الاسلوب النثري وطبيعته الحقيقية بصورة اكثر تحديدا وقوة •

تضمنت ملاحظات بوشكين اصطلاح « اللغة الميتافيزيقية » لاول مرة عام ١٨٢٤ في مقالة « العوامل التي تؤخر سير ادبنا ولغتنا ••• » وكذلك في المقال الذي نشر عام ١٨٢٥ في « موسكوفسكي تلغراف » (حول مقدمة السيد ليمونت لترجمة حكايات ي• أ• كريلوف) (ج ١١ ، ص ٢١ ، ٣٤) ويعتبر هذا الاصطلاح جوهريا للغاية في فهم بوشكين للنثر • ولكن ماذا يعني عند بوشكين ؟ « ••• لم تتضح بعد في اللغة الروسية المصطلحات العلمية والسياسية والفلسفية ، فاللغة الميتافيزيقية معدومة عندنا ولم يتم تشذيب نثرها لحد الان بحيث نضطر الى استعمال تركيب من بضع كلمات في مراسلاتنا العادية لاجل توضيح المفاهيم العادية ••• » (١١ ، ٢١) •

اذن تعني « اللغة الميتافيزيقية » تلك اللغة التي باستطاعتها توضيح «المصطلحات العلمية والسياسية والفلسفية » أو اذا استعنا بتعريف ف• ي• دال لها فانها تشير الى : « الخضوع ••• للعقل فحسب »[٤] • ويعني اصطلاح « ميتافيزيقية » عند بوشكين ما تعنيه تقريبا الكلمة الشائعة الاستعمال : "intelletual" ومن الاهمية بمكان ان هذا الاصطلاح يكون السمة العامة للغة السياسة والعلم والفلسفة والادب الابداعي والمراسلات الخاصة والمذكرات • ومن الغريب ان د• ب ياكوبوفيتش المتضلع بأدب بوشكين يفسر بشكل مغلوط هذا الاصطلاح عندما يوبخ عن حق أحد المختصين ببوشكين لعدم فهمه معنى هذه الكلمة • ويقول في هذا الصدد :

---

٤ ــ ف • دال القاموس الموسع • جـ٢ • الطبعة الثانية • موسكو ، ١٨٨١ • ص ٣٢٣ •

((.. يعني بوشكين في حديثه عن « اللغة الروسية الميتافيزيقية » اللغة الفلسفية ولا يعني ابدا لغة « الميتافيزيقية ») [٥] . هل تعتبر حقا لغة رواية « أدولف » لغة فلسفية ؟ « يتطلب عصر التنوير مواضيع فكرية مهمة لتغذية العقول التي لا ترضيها الا الالاعيب الساطعة التي يقدمها الخيال والهارموني ») (١١ ، ٢١) .

توصل بوشكين ، قبل معرفته لاعمال ستندال ومستقلا عنه ، الى فكرة وجود شيء عام جوهري بين نثر الاعمال العلمية ونثر الرواية ، فكلاهما « يتطلبان الافكار والافكار التي لا تجدي العبارات اللامعة نفعا بدونها » . وظهرت عبارة مغايرة لها تماما « الشعر قضية اخرى » (١١ ، ١٩) [٦] .

استعمل بوشكين اصطلاح « النثر » في مفهوم دقيق مضبوط أكثر مما يستخدمه الكثير من نقادنا ، فالنثر عنده بناء طليق من الناحية الايقاعية والصوتية بالنسبة للكلام الادبي ، بينما يخلطون عندنا دائما بين هذا المعنى ومعنى الملحمة النثرية . ويتناول المقال أو الكتاب المعنون « نثر بوشكين » مضمون قصصه فقط .

ما هو الشيء الجوهري العام الذي عثر عليه بوشكين في النثر العلمي والفني ؟ غنى الافكار الذي لا يتجلى في الكشف الواضح عن الموضوع حسب ، وانما في تعبير « الميتافيزيقي » ذاته الحافل والغني بالتداعي والنبرات والظلال والنداء ، وهذا ما يعرفه القارىء . فالكلام لايدور هنا حول الاسلوب الخاص بالكاتب وانما حول المتطلبات الرئيسة للتنوير المتمثلة في خلق اسس

---

٥ ــ د . ياكوبوفيتش . استعراض مقالات وابحاث حول نثر بوشكين من ١٩١٧ حتى ١٩٣٥ « بوشكين ولجنة بوشكين » . ج ١ ، موسكو ــ لينينغراد . اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٣٦ . ص ٣٠٤ .

٦ ــ يتكلم حول هذا المدلول نفسه في رسالة الى ب . أ . فيازيمسكي من ١٣ حزيران ١٨٢٥ (٨ ، ١٨٧) المتعلق بـ « اللغة الميتافيزيقية » .

الثقافة الروسية القومية . ان البدء بقضية « المراسلات العادية » التي تكون النثر الادبي للفئات المثقفة في المجتمع يقودنا الى النثر العلمي والادبي الحقيقي. لم ينكب بوشكين في مسودات مقالاته وملاحظاته التي كتبها في مطلع العشرينات على دراسة خطط واعمال كاتب معين وانما كان منغمرا كليا في خلق الثقافة الروسية واصبح هذا الشاعر العبقري على قناعة من ان الشعر ليس السلاح الرئيس الذي يجب الشروع منه في خلق هذه الثقافة .

ان صيغة « الدقة والايجاز » (١١ ، ١٩) الجريئة التي نادى بها بوشكين ابّان النجاح الهائل الذي احرزه كل من هيغو ومارلينسكي كانت مخالفة تماما لموضة العصر وذوقه . وتجمع هذه الصيغة بين النثر العلمي والفني . وتعتبر رسائل ومقالات وملاحظات بوشكين المظاهرة الاولى التي تجسد فيها هذا الاسلوب : بيد ان بوشكين طلب في النداء الذي وجهه الى مارلينسكي عام ١٨٢٥ شيئا يبدو لنا وكأنه يناقض مناقضة مباشرة صيغته تلك ، وهو الثرثرة .

تتعلق القضية هنا بالنثر الابداعي ولا سيما الرواية . « فالرواية تتطلب الثرثرة وقول كل شيء بصورة مطلقة » . فمستلزمات الرواية هي العفوية التامة والتلقائية والبساطة : « ان بطلك فلاديمير يتكلم بلغة المسرحية الالمانية ... » (١٣ ، ١٨٠) . يخلق هذا المبدأ الاسلوبي حركة السرد العفوية الطليقة تماما المتحررة من « التخطيط المسبق البارد » البغيض الى روح بوشكين (١١ ، ٢٠١) ـ لانه يقيد الشاعر بشكل معين ويضعه ضمن اطر محددة . كتب بوشكين الى م. ب. بوغودين في تُشرين ثاني ١٨٣٠ قائلا: « ينبغي منح لغتنا حرية اكبر » (١٤ ، ١٢٨) .

اذن تكّون « لغة الافكار » زائدا « الدقة والايجاز » زائدا «الثرثرة» الوحدة الثلاثية للصيغة الديالكتيكية التي تعبر بثبات عن نظرية بوشكين في النثر وتجمعها في وحدة كلية . وثمة وحدة شاملة بين هذه النظرية والتطبيق.

ترتبط آراء مهمة أخرى تتعلق بنظرية الرواية خصوصا بملاحظة بوشكين عن رواية « ادولف » ونظرية الاسلوب النثري • كانت رواية « ادولف ضمن تلك « الروايات » التي قرأتها تاتيانا في عزبة انيغين داخل « غرفتــه التي يلفها السكون » • يوضح الكاتب في الفصل الســـابع من « يفغيني انيغين » بصورة دقيقة قاطعة معنى الرواية الحقيقية التي تختلف عن بقية الكتب التي رفضها انيغين رفضا باتا • فالرواية الحقيقية هي التي :

••• عكست العصر ،
والانسان المعاصر
الذي صورته بصدق •••

تجيش رواية « يفغيني انيغين » بالافكار والاحلام عن الرواية التي ستكتب في المستقبل :

عندما ينسحب الغروب الجذل
على الرواية القديمة ،
لن أصور تصويرا صاخبا
عذابات الجرائم الخفية
وانما سأروي ببساطة
حكايات العائلة الروسية
والاحلام الآسرة عن الحب
وعادات ماضينا الغابر •

يعبر المقطع الرابع عشر برمته من الفصل الثالث عن هذا الحلم المتعلق بالرواية النثرية الساذجة البسيطة البيئية التي يأمل كاتب هذه الرواية الشعرية الرائعة كتابتها • لقد صور الحياة من « النمط البيتي » بروحية ملاحظاتــه الاخيرة عن « روايات وولترسكوت » المناقضة لتأدب الكلاسيكية ورسميتها ،

(١٢ ، ١٩٥) • تختلف الرواية التي فكر بوشكين في كتابتها عن « الرواية التعليمية » واسلوبها « الرصين » وعن الرواية من النمط الجديـــد ذات « النقائص النافعة » أو الرواية « الحلوة المذاق » و « الكتب الخطـيرة » (غفا تحت الوسادة حتى الصباح ، كتاب سري في حظوة الفتاة) والرواية « الطويلة ، الطويلة » التي « تحملنا على النعاس » وكذلك روايات ريتشارد سون وغرانديسون •

لا يتعدى هذا كله روح النكتة • ولكن مهمة الرواية الحقيقية التي تعكس العصر والانسان تحتل مكانا رئيسا ـ ورد هذا في « انيغين » وفي ملاحظاته عن سكوت ـ وتشكل حجر الزاوية في نظرية الرواية عند بوشكين • لا يعني تصوير العصر ان الحديث يدور حول رواية عائلية ، بل حول رواية طليقة تجسد دوران الافكار أو حياة المشاعر التي تجري في كل مكان • ومن الطبيعي الا يعني الانسان المعاصر هذا النموذج أو ذاك من الملاكين أو التجار أو الرؤوساء ، كلا انه بالاحرى ذلك المرء الذي تحدث في داخله تحـولات روحية ويحتوي الحياة الباطنية « لعصره » برمتها • فهل يعني هذا ان بوشكين يفكر في كتابة قصيدة وطنية على نمط « اغني البطـل الروسي الحكيـــم » للومونوسوف ؟

كلا ، على العكس تماما ! فهو يعتبر شأنه شأن شكسبير ان « العصر منحرف » وان الرواية الحقيقية هي تلك الرواية التي يرى كاتبها ما رآه موسيه في « مرض العصر » • قرأت تاتيانا في البيت الخالي ما تحب ان تقرأه:

••• روايتين أو ثلاث
عكست العصر
والانسان المعاصر
الذي صورته بصدق
بروحه الفاسدة

وانانيته وجفائه
واستغراقه اللا متناهي في الاحلام
وعقله الحقود
الهائج بين الاعمال التافهة

هذه مجمل صفات رينيه واوبيرمان وادولف وتشايلد هارولد وربما بيلام وغلينفيل ، وابطال رواية أ٠ بولفير ـ ليتون التي فرغ بوشكين لتوه من قراءتها ٠ ولكن ليست هذه مجرد صفات جوهرية لمجموعة من الشخصيات الادبية ٠ انها تعبر عن مبدأ الكاتب في تناول الابطال الرئيسيين في الرواية وتبين مفهوم النموذج بالنسبة للانسان المعاصر ٠

هذا هو المبدأ النقدي ، فمهمة الروائي تتحدد في الكشف عن مرض العصر واعطاء التشخيص الشعري له ٠ وينبغي ان تلفت انتباهنا تلك الروايات التي تنطوي على تشخيص صارم ودقيق ٠

خلق بوشكين ، الذي اورد في خمسة ابيات شعرية خلاصة مكثفة لبضع روايات ، نموذجا اكثر بشاعة من رينيه وادولف وبيلام ، فهو « فاسد » « اناني وجاف » مما ينفي الطابع الحماسي الرومانتيكي عن « استغراقه اللامتناهي في الاحلام » ٠ وتعني انه حالم كسول يعيش في الخيال حسب ، غير جدير بالمشاعر الحقيقية ٠ لا تتوقد روحه أو تضاء بشيء ، انه ذهن ممسوخ « بعقله الحقود » يتحرك ويضج ويهيج بين « الاعمال التافهة » وهذه هي الصفة التراجيدية الاولى التي يتصف بها « الانسان الزائد عن الحاجة » ٠

وهكذا تتخذ نظرية بوشكين عن الرواية في أواخر العشرينات شكلا محددا تماما : فانطلاقا من مبدأ « لغة الافكار » يؤكد على عفوية السرد ونمط الحياة العائلية وبساطة المحور ويرى في الرواية تجسيدا لفلسفة مرحلة كاملة وفهما نقديا لسيماء ذلك الانسان الذي يعبر بصورة اعمق عن آفات عصره وطلباته ٠

قدم بوشكين ، اثناء اشارته الساخرة الى الروائي أمين وعدم رضاه عن قصص كارامزين وتفنيد اراء بولغارين ومناقشة مارلينسكي ، برنامجه الموضوعي للرواية الروسية التي سبقت لحد ما ، اراء بيلينسكي حول مفهوم الرواية ونفيه صفة الرواية عن (اعمال أ. دوما ومارلينسكي لانها مبنية على المفعول الذي تتركه) واعتبار الرواية « شكلا طليقا » يتكشف فيه « بصراحة لا هوادة فيها » « القبح المرعب » و « الجمال المنتصر » [7] في الحياة .

تعتبر نظرية بوشكين عن الرواية برنامجا واعيا ملهما لفنه . فقد فكر بالرواية وناقش عندما ازمع على كتابتها وبعدما شرع في وضع أول رواية وعندما تبعتها روايات اخرى .

كتب غوغول ذكرياته عنه قائلا : « انشغل بوشكين دائما في الفترة الاخيرة بالتفكير في الرواية التي باستطاعتها الالمام بقصة الحياة الروسية البسيطة الطبيعية المباشرة . لقد ترك الشعر كي لا تستهويه الاشياء الجانبية وليكون اكثر بساطة ... » [8] ليست ذكريات ف. ي. دال ، الذي رافق بوشكين عام ۱۸۳۳ من مدينة اهرنبورغ الى محطة بيردينسكي ، حيث تعقب الشاعر آثار بوغاتشيوف وكتب ذكريات الاخرين عن عصره ، حول هذا الموضوع ، أقل حيوية مما قاله غوغول عنه . اصر بوشكين في حديثه مع دال قائلا : « لو كنت مكانك لكتبت الان رواية ، اجل الان ، لعلك لاتصدقني انني أرغب كثيرا في كتابة رواية ، ولكنني ... لا استطيع ، كلا : لقد

---

٧ ـ ف . غ . بيلنسكي . المؤلفات الكاملة . جـ ١ . ص ٢٦٧ ، يمكن الاطلاع على هذا بالتفصيل في فصل « رأي بيلينسكي في الرواية » . في كتاب أ . ف . تشيتشرين . ظهور الرواية ـ الملحمة . موسكو . « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٨ . ص ٣٦ ـ ٥٦ .

٨ ـ ن . ف . غوغول . المؤلفات الكاملة . جـ ٨ . موسكو ، طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٥٢ ، ص ٣٨٤ .

شرعت بكتابة ثلاث روايات ، أبدأ بصورة رائعة ثم ينفد صبري ولا استطيع عمل شيء » [٩] ٠

يمكننا الاشارة الى ما يقارب من ثلاثين رواية تمت كتابتها او شرع بوضعها او كاد يبدأ بها او مازالت مذكورة في الخطة حسب وفي مستطاعنا تقسيم هذا الانتاج الى ثلاث مجموعات ٠

كتب شاعرنا ، الذي استطاع البلوغ بشعره الغنائي درجة محسوسة كاملة بواقعيتها ومحورها ، رواية شعرية قبل كل شيء ، ثم اعقبتها رواية تأريخية لم يكملها ثم قصص طويلة قريبة الى الرواية في نزعتها ٠ اما رواية « ابنة الآمر » فهي حسب كلمات غوغول « افضل اشكال الانتاج الروسي الروائي على الاطلاق » [١٠] وتعتبر قمة هذه المجموعات من الروايات والقصص واخيرا تتألف المجموعة الثالثة من خطط غير كاملة وضعها في سنوات مختلفة تخللتها كلمة جديدة تماما لم يفصح بوشكين عنها وكان التحدث عنها بعد وفاته بفترة ٠

٢ ـ من الشعر الغنائي الى الرواية الشعرية

ازدادت واقعية اشعار بوشكين الغنائية في اواخر العشرينات أكثر فأكثر : فقد اضمحلت التعابير الرومانتيكية وطغت الاوضاع الحياتية على أشعاره واتخذت صورة مرئية وبيئية وروحية دقيقة ٠ وتم اخيرا ظهور المحاور الجنينية فيها ٠ ولاحت على قصائده الغنائية بوادر التحول الى بوئيما أو حتى رواية شعرية ٠

---

٩ ـ انظر مقال ل ٠ ن ٠ مايكوف ٠ « بوشكين ودال » ٠ « روسكي فيستنيك » ١٨٩٠ ٠ ص ٧ ٠

١٠ـ ن ٠ ف غوغول ٠ الاعمال الكاملة ٠ جـ ٨ ٠ ص ٣٨٤ ٠

اذا كانت قصائده « خبا الكوكب اليومي » أو « تبكي جحافل الغيوم الشاردة » تجسيدا للتأملات والمشاعر الحالمة فان « نيريد » تحتوي في نضاعيفها شيئا يشبه الرواية : الاوضاع الملموسة وشخصيتين والمواقف والحـــدث والايماء • ان المسودة الغنائية « في غرفتك المضيئة » تضم الماضي والحاضر والمستقبل • ويجري في موضوع آخر منها وصف صورة الحياة اليومية !

يومي ملك يدي ، وعقلي حليف النظام
تعلمت الاصغاء للافكار الطويلة الامد

تتخذ اشعاره الغنائية طابعا سرديا اكثر فاكثر • وتحتوي القصيدة التي كتبها عام ١٨٢٣ « أتسامحينني ايتها الاحلام الغيورة ••• » بضعة مشاهد تقدم ايماء أو صورة كاملة • وهذه احدها :

جمهور المحبين يحيط بها
لماذا تظهرين الودّ لهم
وتهدهدينهم بالامال الكاذبة
وبنظرة رائعة ، رقيقة أو حزينة ؟

ولنتأمل التطور الديناميكي القائم على المقابلة المتضادة في هذا المشهد:

ألم تريني بين الجمهور المتوقد
غريبا عن احاديثكم ، وحيدا صامتا
يبرحني كدر الوحدة
لا كلمة توجه الي ، لا نظرة ••• ايتها الصديقة القاسية

ويزداد الحدث حدة في التطوير الرومانتيكي للمشهد نفسه :

قد ابغي الهرب •••
أو الوصال بحسناء اخرى •••

واخيرا تنطوي المشاهد الكاملة على تفاصيل حياتيه . تبدأ الاولى منها في اطار خطة الحديث الواقعي بصيغة الامر :

قل أيضا : يا غريمي الابدي
يا من اجبرت على الاختلاء بك '
لماذا يحبيك بمكر ؟؟
من هو بالنسبة اليك ؟ خبريني كيف
يحق له ان يشحب ويغار عليك ؟...

يشير المشهد الثاني الى الزمان والمكان والاحداث التي تصور الظروف القائمـــة :

لماذا انت ملزمة باستقباله ؟...
في تلك الساعة البشعة ما بين المساء واشعة الفجر

ان النبرات الاستفهامية الآمرة والنبرة الحية والتفسيرات المثيرة لاتحول دون خلق أطر رومانتيكية مشروطة حسب ، بل على العكس ايضا ، تقـوي الطابع الواقعي السردي التراجيدي للعمل الفني برمته .

يبدو اللحن النهائي فقط ذا صيغة غنائية محضة .

لا تقتصر نماذج هذه القصيدة على التعبير عن المشاعر أو الامواج الغنائية بل تصبح نماذج واقعية متكاملة كما هو الحال في الرواية ، امـــا النماذج النسائية فهي اكثر تعقيدا وواقعية ، انها موضوعية تماما ومؤطرة اجتماعيا ومتناقضة حياتيا .

من الصعب معرفة الوجه الحقيقي من الوجه المستعار لحسناء الطبقة العليا المتدربة على تمثيل ادوار مختلفة بلباقة ، لانها تستهين بالاعراف بـــل وحتى بالحشمة ، اما بطلة « الرواية » ذات الخلق الرفيع القادرة على الانغمار

الكلي في مشاعرها (مثل ايرينا فيرواية تورغينيف « الدخان ») فهي لاتجلب السعادة لمن يحبها وتحبه بل الالم • ففي اعماق نفسها (ونحن ننفذ الى اعماق نفسها) ، شجون وكآبة •

الغريم هو ذلك النبيل الساخر المنكّت المتحمس • ولكنه يحمل وجها مستعارا أيضا يخفي وراءه عواطفه المقهور ، انه شاحب وهو يعاني في السر •

يحسّ المرء المستقيم ذو المشاعر الحقيقية ، الـذي يبغض الاقنعة الارستقراطية والمواربة والتغنج ويتوق الى السعادة الحقيقية ، بوطأة هـذا الجو وبالمرارة بين هذا « الجمهور » البارد التافه • ويمسي حبه للحبيبة ذات الوجه المستعار شجيا لانها « تضحك » من عذاباته :

لو تعلمين بثقل معاناتي •

تشعر كل شخصية من الشخصيات الثلاث بالوحدة بطريقة معينة •

ان شخصية الأم الموما اليها ايماء تترك ـ الى جانب شخصيات الوسط الارستقراطي الواضحة تماما كالمرأة الارستقراطية والغريم والعاشق الغيور ـ اثرا معينا فهي متسامحة ومتهاونة بصورة مفرطة •

تتكون امامنا ، على وجه التقريب رواية ، فشخصياتها لا تقل عددا عن « رينيه » أو « أدولف » •

يخدم الشكل الشعري المصاحبة الموسيقية التي تتعالى لتصبح هتافـات عاصفة للمشاعر القلقة المتفجرة •

يالك من رقيقة ! ولثماتك !•••

يالها من ملتهبة :

للشكل الشعري مهمة أخرى فهو يفيد التكثيف البـالغ للشخصيات والمحور ، والايجاز الذي يجد متسعا « للرواية » في اطار صفحة واحدة •

ولكن ما علاقة الشكل الشعري بكل هذا ؟ يضفي الايقاع والقافية طابع التكامل والشمول على مضمون هذين البيتين اللذين يتطلبان حجما اخر تماما في النثر :

في تلك الساعة البشعة ما بين المساء واشعة الفجر
بلا ام ، وحيدة شبه عارية
أو
انت تضحكين من عذاباتي ...

ثمة بطلة في قصيدة « الاعتراف » مغايرة تماما لتلك التي ذكرناها واهتمامات البطل مختلفة ايضا اختلافا كبيراً

ولكن تظاهري ! (فهذه النظرة
تستطيع التعبير بروعة !
آه ، ليس من الصعب مخادعتي !...
فانا جذلان بهذه المخادعة !

ان بناء هاتين القصيدتين الغنائيتين وشخصياتهما قائمة على التضاد المباشر: « صوت عذري بريء » « في الحنان والصمت والرقة .. اتمتع برؤيتك كالطفلة !...» والموقف مختلف أيضا : « يا ملاكي ، لست جديرا بحبك ! » هذه رواية أخرى وشخصيات مختلفة ترافقها مشاهد حية من الحياة القروية الريفية :

حينما اسمع في صالة الضيوف
خطواتك الخفيفة ووشوشة فستانك ....
حينما تجلسين تتثنين بلا مبالاة
منكبة على طارة التطريز ...

*

حينما اتنزه والجو غائم احيانا
فانك تذهبين بعيدا ...

*

التجول في بوتشكا
ونغمات البيانو في الاماسي ...

تخلو هذه الابيات من أي تيار شعوري قوي . ففيها يتجلى ، شأنها شأن الرواية ، التردد والالوان ودور الضوء والظلال :

اذا ابتسمت ـ فانا جذلان
واذا اشحت بوجهك ـ فانا حزين ...

*

انني ضجر بدونك ، انني اتثاءب
انني حزين بوجودك ، انني اتجالد ...

ثمة وقائع في « الاعتراف » مثل « دموع الوحدة » « الحديث الثنائي في الركن » « والتجول في اوبوتشكا » وتنطوي كذلك على ايماءات تعبيرية :

حسبي يدك الشاحبة
جزاء ليوم عذاب

يتسم الاعتراف بالحب في هذه القصيدة وغيرها من قصائد بوشكين بالطابع التقليدي حيث يتم الاعتراف في شكل محادثة منفعلة وفكاهية متقطعة طبعـــا :

اعترف عند قدميك
بهذه الحماقة التعسة !

وهكذا نعثر في اشعار بوشكين الغنائية قبيل الشروع في كتابة « انيغين » وابانها على ذلك التكوين العضوي هنا وهناك لشيء يشبه الرواية الشعرية . فهذا الشعر الغنائي ينطوي على شخصيات الرواية وموتيفاتها وتنبثق مباشرة من هذه الاشعار الغنائية ، الرواية الشعرية ، والرواية الواقعية المتميزة بصفتها الغنائية أكثر من أية رواية رومانتيكية .

ليس ثمة حضور لشخصية المؤلف ـ الشاعر في القصائد الانفة الذكر ، كما لو كان الشاعر يتكلم عن غيره : كالغيور والحالم المخدوع والخاضع لارادتها ، والحارق لرسالتها ، ولعله لا يكتب اشعارا بتاتا ، بينما مؤلف « يفغيني انيغين » وبطلها هو شاعر منهمك دائما بعمله الشعري ومنغمر به أكثر من أي شيء آخر . انه يدخل القارىء في صومعته الشعرية التي فكر بين جدرانها وعلى مشهد من القاريء في وضع روايته الشعرية واكملها . وهو شغوف بعمله يفارقه ـ اذا فارقه ـ بحزن ، لا نظير له في القصائد الغنائية عندما يصور الفراق مع الحبيبة .

يصف الكاتب أيضا نمط حياته الى جانب نمط حياة ابطاله ويقابل دائما بينه وبين بطليه : لينسكي وانيغين . لقد تحدث منذ هنيهة عن كيفية كتابة لينسكي الاشعار العامرة « بالحقيقة الحية » والموجهة الى اولغا التي سخرت لتوها من النصيحة القائلة : « اكتبوا القصيدة أيها السادة » منوهاً بأن أولغا لا ترغب في سماع القصائد ، بينما تكمن السعادة الحقيقية فياستماع « الحسناء الساجية بعذوبة » لك . يقابل الكاتب بين نفسه وكوخيليبيكر الذي تستهويه كتابة القصيدة ولينسكيالهانيء. ان شخصية الشاعر الواقعية تتخلل هذه الرواية الشعرية . وهي ـ ابتداء من الاهداء ـ شخصية امريء ذي روح ودود مفتوحة ، يعيش باشعارها الموجهة الى الناس .

يحتوي ابداع الشاعر كل شيء : ليالي العمل المثابر والشعور الحر الذي يخلقه « الالهام اليسير » والوضع المنبثق من الانفراج الداخلي والعقل

والقلب • تؤلف هذه النظرة الصافية تأليفاً عضويا بين العفوية الغنائية والملحمية • فالكاتب يرى الطبيعة والحياة اليومية وابطال الرواية من منظور مضيء •

تتخلل شخصية الشاعر الحركة الداخلية المتنوعة أيضا •

استغرقت كتابة الرواية سبع سنوات ونصف ، تخللتها تتاجات اخرى له وجرت ابانها احداث عديدة حول الشاعر وفي داخله : ويصبح المؤلف في الفصول الاخيرة اكثر تركيزا وكابة وحكمة وبساطة • ويمسي اللمعان الذي يتصف به مستهل الرواية لمعانا داخليا • فقد عاش طور الانتقال من الصبا الى سنوات النضج وعانى قلقا عميقا في داخله وروحه :

لا تدع روح الشاعر تهمد •
تتصلب وتجف
وأخيرا تتحجر
انني اسبح يا اصدقائي الاعزاء
في نشوة الضوء الراحلة
معكم في هذه الحفرة !

تتولد الحركة الشاعرية للشخصية من جراء العودة الى الماضي والمقابلة:

اهكذا كنت مزهرا ؟
خبريني يا نافورة باختشا ساراي •

يحفل تاريخ الانسان الرومانتيكي الذي اصبح واقعيا وتاريخ الحالم الذي استوعب « العلم المتمرد » وقرأ قصائده على العصاة ـ الذين اصبحوا يسمون بالديسمبريين فيما بعد والذين هزته هزيمتهم حتى اعماقه « لا يوجد غيرهم ، وقد أمسوا بعيدين » ، يحفل بالمتناقضات الكبيرة •

قطع الكاتب طريقا وعرا ، فقد عانى من خيبة الامل واليأس وحتى من الحقد وعاش كل ما تحمل في حناياها روح ابطاله :

كنت حقودا ، وهو عبوس
لقد خمدت الحرارة في قلبينا .

استطاع الكاتب كشف شخصيتي لينسكي وانيغين لانه فكر وعانى ما عاناه المفكرون المعاصرون له . ولكنه تحرر من الاوهام الرومانتيكية ومن الشكوك الخانقة . لقد وجد طريقه في التعاون والعمل الذي لا يعرف الكلل واستطاع الآن النظر اليهم ولنفسه جانبيا .

اعتبر بوشكين ومعاصروه نتاجاتهم ضربا من التاريخ الموثوق تماما او اليوميات والمذكرات أو قصص امرىء متأمل حر او شاعر يكتب الوقائع ، أو حزمة من الرسائل عثر عليها في العلية . لا نلاحظ اخفاء العملية الابداعية أو طمر معالمها في « يفغيني انيغين » ، وانما نجد العكس تماما ، فهو لا يتستر ابدا ويبين ان هذه الرواية هي تاريخ عمل الكاتب ابتداء من خطته الاولية الغامضة المتضمنة اشعاره المنظومة وحتى الكآبة التي تملكته عندما حان وقت فراق صديقه المخلص الحقيقي :

اعذرني يارفيقي الغريب .
يا رفيقي الحقيقي الثابت ،
ومهما كان العمل نزرا ، فقد عرفنا
كل ما يحسد الشاعر عليه ...

تتكشف صورة الشاعر العبقري الدؤوب في عمله الشغوف به في الاسطر الاخيرة من الفصل الثامن بصورة خاصة .

هنا يفتح باب الغرفة التي يعمل بها الشاعر على مصراعيها وترتبط صورته الرئيسة بالجنس الادبي ومن الغرابة بمكان الاعتقاد ان هذه الكلمات التي تحمل في ثناياها مثل هذه القافية والاتساق واللمعان الذي يومض في كل سطر

يمكن ان تصدر عن كابتن عسكري أو عن ايفان بيتروفيتش بيلكين • ان الاشعار تتحدث عن دخيلتها ـ ومن ذاتها ـ انها ضرب من اعتراف الشاعر •

ومع ذلك تظل « يفغيني انيغين » ابعد ما تكون عن « اعتراف ابن العصر » • فقد جرى تناول شخصية الشاعر ذاتها جزئيا وجانبيا وموضوعيا • والمهم انه ينبثق في الخطة الثانية للرواية باعتباره صدى ثابتا فعالا مناقضا لشخصية الخطة الاولى •

تحتوي الرواية شاعرين ذا نزعتين متباينتين تماما • ان لينسكي شاعر حقيقي بنمط تفكيره ونظرته الى العالم واحاسيسه والطريقة التي « يغني » بها •

انه فيلسوف كانتي الاتجاه ، محب للحرية ، ثابت ، واسع الاطلاع وجليس مخلص متوهج العواطف ، بيد ان عقيدته واشعاره ـ فرحه وكآبته في اليوم المنصرم ـ تغدو أكثر سذاجة حينما يحل ذلك الانقلاب الهائل الذي اصبح الناس في ظله ينظرون الى الاشياء بوعي لا نظير له سابقا • فقد لاح في محياه الشاعري الرائع شيئا كوميديا وبدا العجز في عباراته :

غنى الفراق والاحزان

وشيئا ما ، والافق البعيد الضبابي

يناقش الشاعر بطل الرواية في دقة كلامه وتكامله ونظرته الشاملة لكل فكرة • لقد اقتطعت ملامح الفتى لينسكي من الموضة القديمة • وتنطوي مشاعره المتفجرة القوية على ذلك الغموض ذاته الذي يحيط اشعاره وعلى الاوهام نفسها • فقد رسم في خياله أولغا شعرية ولم يلتفت الى حقيقة فتاته التافهة الفاتنة التي لا تظللها تلك الهالة الرومانتيكية التي تستظل بها • لانه كان بحاجة الى خلق تلك الهالة وتخيل وجودها •

يفكر الشاعر ببناء رواية شعرية تقوم على الجمع بين المتناقضات التي تحيا بها اشعاره • ولا غرو اذا انطوى المقطع الواحد على النواة الشعرية

الغنائية والنهاية الهزلية دائما ، واحتوى النقيضين أيضا : فالنكتة المسلية توجد جنبا الى جنب مع الحزن العميق في النهاية. ان منطق بناء القصائدالشعري يقوم على التناقض والاطوار المتقلبة والاستقلال .

لا تبنى شخصية تاتيانا على التضاد مع اختها حسب (وهذا جلي للغاية) وانما مع لينسكي ايضا . ان حياتها الداخلية تتسم بالغنى ، بينما تتميز حياته بشطحات الخيال . وهنا بالذات يتجلى دور تاتيانا في فلسفة الرواية في مختلف مراحل تطور شخصيتها . فهي تعيش حياتها الحقيقية مع الطبيعـة الروسية والشعب الروسي حسب ، انها تحب حبا عميقا وتستأنس بالكتاب وتسكب قواها الخلقية في المطالعة وتمتلك قوة الصراحة . انها تنتقل من القـــراءة الساذجة من طراز مطالعة ليون بطل رواية « فارس عصرنا » لكارامزين الى القراءة المتأملة . وتقوم بدورها الجديد كسيدة ارستقراطية بطريقتها الخاصة ايضا . لقد كانت تاتيانا الخجول البسيطة على درجة من الذكاء بحيث اصبحت في الوضع الذي أرغمت عليه « سيدة الصالون » . لقد تغيرت تاتيانا ولكنها بقيت على ما كانت عليه سابقا في ازدرائها للبهرجة والابهة واستعدادها الى التخلي عن الحياة الباذخة :

في سبيل الكتب والحديقة البرية ....

لقد ظلت مخلصة في حبها ، زد على ذلك انها رعت باخلاص ما اعتبرتـه واجبا اخلاقيا . لم يسبق أحد بوشكين في تصوير خفايا حياة المرأة الداخلية في تطورها وازدواجها وصراعها الداخلي وانتصارها الخلقي ، بمثل هــذا الوضوح . وكان « المثال الحبيب » لتاتيانا شخصية واقعية تماما خالية من السمة المثالية . ان محياها غير الظريف يلوح عليه الخجل والارتباك لدى تعرفنا عليها لاول مرة ثم نلاحظ مظهرها الانيق بعد ان اصبحت من النبلاء وقلقها على سمعتها وازورارها الفخور عن تفهم حالة انيغين في لقائها الاخير معه . فهي تنتصب امامنا كشخصية حية تحمل كل بصمات المحيط الذي تعيش فيه .

تتعارض طبيعة تاتيانا مع طبائع عائلتها آل لارين وتخالف مراسيم الاستقبال في الصالونات الارستقراطية • لم تكن آخر كلمة مضيئة صادقة لها عن عائلتها التي غادرتها ولا عن آل لارين ، وانما عن حاضنتها فهي تشعر وتفكر عميقا وبطريقتها الخاصةوتمتلكخلقا حقيقيا وهنا يتجلى المركز الثابت الوطيد للرواية البوشكينية الذي لا نظير له سواء في الرواية الرومانتيكية أو عند ستندال وبلزاك وميريمه • ومنه يبدأ الخط الرئيس لتقاليد الرواية الروسية •

ومهما كانت مآخذ بيساروف وماكوغونينكو ونقدهما لشخصية تاتيانا فانها تظل مجرد مماحكات حياتية ناتجة عن عدم اعجابهم بها وليست لها علاقة بالشخصية الشعرية التي تجسد المثل الاعلى البوشكيني الروسي في شكل واقعي لا ريب فيه •

تنهض شخصية انيغين على المقابلة الثلاثية التي تكسبها سيماء قوية واقعية وتمدها بعمق فلسفي •

انيغين صديق وجليس دائم للكاتب يعرفه منذ أمد بعيد • وليس عبثا ان تحتوي الصورة التوضيحية الوحيدة التي وضعها بوشكين نفسه ملامحهما معا • ولكن موقفهم من عروض الباليه ومن القرية الريفية المنسية و « الفالس العاصف الضاج » والناس والمجتمع وكل شيء في الدنيا متباين جدا • وتنطوي الرواية على واقع مزدوج منشطر يتمثل امامنا من خلال ادراك انيغين والكاتب له ، وهذا الادراك ذو طابع مختلف تماما • انيغين اكثر فطنة من لينسكي فقد لاحظ منذ الوهلة الاولى وشعر ان تاتيانا اهم شأنا من اولغا • بيد انه اعرض عن حب تاتيانا الصبية كما اعرض عن الفن والعلم والطبيعة والحياة •

لقد رأى ، وهو صاحب العقل الواضح المتروي الدقيق ، تفاهة عالم النبلاء وغباوة آل بويانوف وبيتشكوف وسذاجة لينسكي وخواء الروايات العصرية وفقدان الهدف في الحياة التي يعيشها الناس وكان اسمى منهم لانه وعى ضياع الهدف هذا وادرك تفاهة حياتهم •

اضحى كل شيء مثار جدل بين لينسكي المتحمس الساذج وانيغين المؤمن بمذهب الشك • ان ما كثفه بوشكين في مقطع واحد لقي سعة اكبر عند اخلافه • ومعروف لدينا كيف وعن ماذا كانت تدور مناظرات بيغاسوف ورودين ، وباشين ولافريتسكي ، ليفين وكوزينشيف وغيرهم •

كان النقاش حول رواية بوشكين في الطور الجنيني ، ولم تتضح بعد آراء المتناقشين وكان جليا فقط الاطار العام لافكار كل منهم والمقابلة المتضادة لبعضهم البعض • « كل شيء يولد النقاش بينهم » • والمهم في الامر « نزوعهم نحو التفكير » • ومن ثم ظهور ذلك المزيج الفكري المتنوع ذي الصفات المتباينة حول تلك الامور التي كانت موضع جدالهم والتي لم يستنفذوها برمتها • ومن الطبيعي ان « احلام حب الحرية » التي يحملها لينسكي قد اسهمت في هذا الحديث وكانت « الكلمات الباردة » التي صدرت عن انيغين موجهة اليه •

ويالها من مرعبة تلك العقدة الدرامية في الرواية ، المتمثلة في المبارزة التي وقعت بين انيغين ولينسكي • لقد اضحى صديق الامس عدو اليوم الحاضر كان لينسكي « يؤمن ان اصدقاءه مستعدون لان يتحملوا الاغلال في سبيل الدفاع عن شرفه » • واحب انيغين صديقه بطريقته الخاصة • وكان اكثر اتزانا وهدوءا وذكاء منه • وكان في مقدوره الامتناع عن هذه المبارزة السخيفة وامساك صديقه عنها •

ولكن ظهر ان الصداقة عبارة عن وهم ، فقد قتل صديق الامس • ويلوح لنا ان هذه الحادثة جاءت مجرد تأكيد لطبيعة تفكير انيغين رغم انها هزت كيانه كله •

افضى البرود واللامبالاة والشكوك بصاحبه الى القتل وقتـل الصديق ، ولاول مرة تتميز مشاعر انيغين بالقوة وتكتسي عمقا مذهلا :

في ظل كآبة وخزات الضمير الصميمة .

بيد ان قوة مشاعره لا تؤدي الى حدوث انقلاب داخلي عميق فيه . ثمة حركة في شخصيات الرواية ولكنها خالية من الانفجارات الديالكتيكية المفاجئة ولذلك ليس ثمة « حياة جديدة لانيغين » . فالكآبة تحل محل الضجر . كان الضجر تعبيرا عن عدم الرضى . اما الكآبة فتعذبه وتسحقه . ويمسى الشباب والعافية ولا سيما الذكاء عبئا ثقيلا . فهو يبغي الانفلات من ذاته :

ويفكر تحت ضباب الكآبة :

لماذا لم تجرح الطلقة صدري ؟

لماذا لم اكن عجوزا واهنا

كالعبد البائس الذي اشترى حريته .

لقد اجاد ف. أو. كلوتشيفسكي القول عندما اشار الى ان انيغين ينتمي الى ذلك الصنف من الناس الذين يفعلون الاشياء في غير أوانها . فقد قضى وقته باللهو عندما كان يترتب عليه ان يدرس . وفكر بالدراسة حينما ازف وقت العمل منذ أمد بعيد . وحانت له فرصة الحب ولكنه افلت من يديه الفتاة التي في مقدورها ان تكون صديقة له وسندا . ثم احبها بشغف ولكن بعد فوات الاوان . يقع الفصل الثامن في عامي ١٨٢٤-١٨٢٥ ، عندما لم يجش « العلم المتمرد » في قلوب صفوة ضيقة من الناس حسب وانما احاطت روسيا « شبكة سرية » اعدت للانتفاضة التي حدثت فيما بعد . وفي هذه الحقبـة نسى انيغين كل شيء في العالم وانغمر كليا في عواطفه المشبوبة .

ان حب انيغين عبارة عن شعور قوي عميق يكشف مرة أخرى طبيعته الحقيقية ويجرف شكوكه وتركيزه الروحي ولا يحول بينه وبين اهتمامات وسط النبلاء فقط ، وانما ينأى به عن الاهتمامات الانسانية العامة • ويساوره منذ زمن بعيد الشعور بأنه « غريب على الجميع » وحمل الحب في ثناياه بارقة امل لكي يجد اخيرا انسانا قريبا له وحبيبا الى نفسه • ففي الحب وبه وحده يلوح هذا الامل الاخير •

ابتدع غ • أ• غوكوفسكي اسطورة عجيبة عن انيغين الديسمبري • ولا نعثر في نصوص « يفغيني انيغين » أو في « مقتبسات من رحلة انيغين » أو في القطع التي وصلت الينا من الفصل العاشر أو في رسائل بوشكين على أية مسوغات لهذه الاسطورة • تحتوي رسالة كايتنين الى آنينكوف على اشارة الى اتلاف تلك المقاطع التي يدور فيها الحديث حول المنفيين العسكريين لانها تضم « ملاحظات واحكاما وعبارات قوية لا يمكن نشرها » (١١) •

فهل يسوغ لنا اعتبار انيغين « بانه وجد ارضية جديدة خارج اجواء الصالونات وهي ارضية الوطن ومصالحه الحيوية » (١٢) ؟ من الطبيعي الا ينبثق احدها من الاخر وقد ادرك غوكوفسكي هذا فاردف قائلا : « يتجلى هذا بوضوح كاف في نص الفصل الثامن ••• » (١٣) وبدل ان يبين لنا ما يتضمنه الفصل الثامن فأنه يستشهد بمجلة « موسكوفسكي تلغراف » •

كتبت « موسكوفسكي تلغراف » مباشرة بعد صدور الرواية تقول : « من يصدق ان انيغين اصبح ، مع ذلك ، حالما » • وقد اقتطفت هذه الملاحظة للبرهنة على الرأي القائل ان انيغين « وجد ارضية جديدة خارج اجواء

١١ـ غ• أ غوكوفسكي بوشكين وقضايا الاسلوب الواقعي • موسكو ١٩٥٧ ، ص ٢٥٤ •

١٢ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥٥ •

١٣ـ المصدر نفسه •

الصالونات وهي ارضية الوطن » وانه اقترب من الديسمبريين • اذا لجأنا الى هذا النمط من الحجج فأننا نتوصل الى ادلة مقنعة ولكنها تثبت لنا الـرأي المناقض له •

يفضي هذا الافتراض ، الذي يحتاج للاثبات ، الى تشويه شخصيـة انيغين ، اذ يتضح ان كلمة « كآبة » تعني الاهتمام « بمصير الوطن » حسب ، لا ، ليست هناك مسوغات لفهم المضمون الباطني لهذه الشخصية على هـذه الصورة • وسيؤدي هذا بدوره الى وضع هدف امام أول رواية روسية دشنت عهدا جديدا في الادب لم تكن لها علاقة به بتاتا •

ما هو الطريق الذي يسلكه النبيل ـ الشاب في النضال الثوري ؟ هذا الموتيف لا وجود له في « يفغيني انيغين » •

ان نقد الكاتب الحاد ذي الطبيعة الديسمبرية موجه قبل كل شيء نلبطل الرئيس الذي يضيع سدى فكره وقواه الروحية ويشعر بالغُربة ويمر بالاحداث الجسيمة في زمانه ، تسحقه كآبة عنيفة « غريب الاطوار ، كئيب وخطر » •

في هذه الرواية الشعرية تتشكل الواقعية النقدية •

يقيم أ• غ• تسيتلين ، في مقالته الشيقة حول تارريخ الرواية الروسية ، مقابلة موفقة بين السيكولوجية الجنينية المكثفة التي يتميز بها بوشكين وبين الكشف السيكولوجي الذي يتصف به الروائيون اللاحقون •

فبأي عاصفة من الاحاسيس
ينغمس فؤاده الآن !

لو تناول ليرمنتوف « صيغة » بوشكين الموجزة هذه لنشرها ووسعها ولو عالجها تورغينيف ودوستويفسكي لفعلا ذلك أكثر منه ولو تعرض لهـا تولستوي لبسط مداها اكثر منهم بما لا يقارن •

ويردف أ. غ. تسيتلين قائلا : « وبالرغم من هذا فان الفن السيكولوجي عند بوشكين بالغ الاهمية . فقد كان مؤلف (يفغيني انيغين أول من رسخ مبدأ الوحدة الروحية للشخصية في الادب الروسي)[١٤] . يقترن الفهم العميق للشخصية الانسانية في هذه الرواية الشعرية بالفهم الحقيقي للشخصية النموذجية من جهة وبالصورة العامة لروسيا من جهة اخرى التي تتجلى في الشخصيات المحسوسة لابطال الرواية .

تعتبر هذه الرواية الشعرية مؤلفا واقعيا لا من حيث مدلول المنطق الحياتي في كشف الشخصيات حسب ، وانما في مدلول التفصيلات الحياتية أيضا . فالتفاصيل هنا أكثر عددا وفاعلية ، بما لا يقارن مما هي عليه في الرواية الرومانتيكية . ولكن بوشكين الذي احترس من تفاصيل بلزاك الجزئية (وقد اخطأ في ذلك) ، صور تفاصيل الخطة الضخمة التي اصبح كل منها عامرا بالفكاهة أو الغنائية أو الهجاء . فكيف يحيا أمام القاريء بيت انيغين المهجور الذي يحمل بصمات حياته وكيف تحيا تفاصيل بيئة آل لارين ! ان الشاعر كروائي اقرب احيانا الى غانتشاروف منه الى تورغينيف .

وشوش سماور المساء
أو
يحملون امتعة البيت
والحلل والكراسي والصناديق
وعلب المربى وفرشات القطن
والريش واقفاص الديكة .

وليس الطابع التعميمي اقل قوة من هذا في « يفغيني انيغين » . فالنقد الصارم للانظمة والعادات القائمة يتخلل مضمون الفصل العاشر الذي وصل جزء زهيد منه الينا ، ومع ذلك بمقدورنا تبيان المعنى العام له فهو يتضمن استعراضا وسيعا وشجاعا لتلك الفترة السياسية المصورة في الخطة الضيقة للحياة الخاصة التي انطوت عليها هذه الرواية الشعرية .

١٤ــ أ . غ . تسيتلين . مهارة تورغينيف ــ روائيا ، موسكو . «الكاتب السوفياتي» ١٩٥٨ ، ص١٨ .

كتب بوشكين روايته الشعرية كنوع ادبي طليق للغاية وهي مطابقة لطبيعة آراء بيلينسكي الاخيرة تماما • اعني انها طليقة من كل الجوانب • كانت فكرة الرقابة تقلق شاعرنا منذ الايام الاولى التي شرع فيها بالكتابة ولكنا قرر مواصلة عمله مرجئا التفكير بها ، مسلما مسبقا بعدم امكانية طبعها • فالشيء المهم بالنسبة له الا يشعر بأية قيود حسب ! وفي النهاية اضطر للتضحية بكثير من القضايا الضرورية واقتطاع الكثير ، ولكن ما قاله ، قاله بحرية • فبناء الرواية الاسلوبي حر وكذلك الانتقال من الغنائية الى الملحمية أو من الاشياء المهمة الى المسائل المضحكة وبالعكس • ويحظى بناء الكلام والكاتب والابطال بالحرية أيضا •

ونادرا ما نعثر حتى في الرواية النثرية على مثل هذه الثرثرة العفوية الموجزة التي تحدث كما لو كانت في أوقات الفراغ ، ولا نعثر عليها بتاتا في الحقبة التي سبقت بوشكين :

« أجل •• يا لي من ابله
كنت مدعوا عنده الاسبوع الماضي »•

المقطع ٣٩

« أنا ؟ » ـ « أجل ، فعيد اسم تاتيانا
يوم السبت ، طلبت أولينكا وامها
ان ادعوك ، وليست ثمة اسباب
لعدم تلبية الدعوة » •••
« ولكن سيكون عدد غفير من الناس
وكل اصناف الاوباش ••• »
« انني لواثق ، لا أحد هناك !
ومن سيكون ؟ افراد الاسرة •

تعرض بوشكين في الصحافة المعاصرة له لذلك النوع من الهجوم الذي تعرض له بلزاك قليلا فيما بعد . فقد نحوا على بلزاك باللائمـــة لان الســـيدة الارستقراطية في روايته تستعمل كلمات سوقية .

يسمي الرومانتيكي والشاعر ، الذي كانت تظلله « سماء شيللر وغوته »، نفسه ابله . ويستخدم حرف « و » كعلامة تعجب . امكن هذا ؟ لم يستمع بوشكين شأنه شأن بلزاك الى الكلام التقليدي الذي يلقنه المربي لتلميذه ، وانما اصاخ السمع للكلام الحي السائد في الاوساط الراقية وقتئذ . وها هو المنبع الذي يستقي منه حريته في اختيار المفردات .

أحب الاكاذيب الودية ....

ان مجال مفردات « يفغيني انيغين » مجال شكسبيري . وفي هـــذا الخصوص يستطاب الحديث في « يفغيني انيغين » عن الروايات الحديثة التي لا تتفق مع الموضة الدارجة ، وعن الشعراء والفلاسفة والاقتصاديين ومؤرخي العالم ونمط الحياة في مختلف المجالات الروسية حينئذ وعن المستندات والزراعة والصناعة والتجارة :

تتاجر لندن الصاخبة
بكل ما هو وفير للملذات
ويبادلوننا الشحوم بالاخشاب
على متن امواج البلطيق

امامنا ، بكلمة واحدة ، لغة روائية واقعية متطورة بدرجة لا يمكن ان تفوقها اية رواية في هذا الشأن . ان صور تاتيانا واولغا ولينسكي واطباق المربى والخريف والربيع واضحة المعالم ومرئية بصورة مذهلة .

ثمة قضية محيّرة وهي لماذا ظلت « يفغيني انيغين » الروايـة الشعرية الوحيدة ؟ لماذا لم يفكر بوشكين في مواصلة هذا النهج ؟ لماذا لم يكتب براتينسكي مؤلف « البال » رواية شعرية ؟ ولماذا لم يفعل هذا خلفهما ؟ أم أن كاتب رواية « بطل عصرنا » يعوزه الشكل الشعري ؟ .

نشأت الرواية الشعرية في بواطن الشعر الغنائي في العشرينات وكذلك الحال بالنسبة للرواية النثرية التي نمت في رحم الرواية الشعرية كحلم ابداعي عنيـــد :

ازدرى فيبوفي ، التهديدات
وهبط الى النثر المستكين
وظهرت الرواية ...

مهما بلغ تنوع وعبقرية الرواية الشعرية التي كتبها بوشكين ومهما انطوت على قوى كامنة لتطوير الرواية الروسية اللاحق ، فهي تختلف عن الرواية النثرية التي اتجه بوشكين لخلقها .

وجد بوشكين تضادا قويا بين الشعر والنثر ، فالشعر يتميز بشيء من المشروطية ونوع من التناقض بالنسبة لذلك الطريق الجديد الذي اختطه لنفسه وهو ما نطلق عليه الان اسم الواقعية .

أجل ، ان مؤلف « روسلان ولودميلا » القـائل « هبطت الى النثر المستكين » قد افقر نفسه وحددها واهانها ، بالمعنى المعروف ، لانه تخلى عن ذلك السلاح المدهش الذي تملكه القافية والايقاع والذي اجاد السيطرة عليه والظفر به بطريقته الخاصة . ان اشراق القافية والايقاع ووجودهما في المؤلفات الضخمة وفي الرواية لا يقل عما هو عليه في السوناته .

ولكن أمست ضرورية مرحلة ظهور شعر « متحرر من تزويقات النظم المشروطة » في سبيل خلق فن جديد « لغة الافكار » الذي يجمع بـين « الميتافيزيقيا والشعر » (١١ ، ٧٣) .

٣ ـ من القصة الى الرواية

ظل بوشكين حتى النفس الاخير شاعرا على الرغم من انه اعتبر واجبه المهم ـ منذ نهاية العشرينات ـ خلق النثر الروسي والرواية النثرية الروسية •

ثمة مرحلتان في تكوين اسلوب بوشكين النثري : الاولى هي مرحلة تكوين اسلوب القصص التي بلغت غاية الكمال • اما المرحلة الثانية فقد حملت شيئا جديدا ولكنه ظل غير مكتمل •

ان جميع من كتبوا عن اسلوب بوشكين ، وضعوا نصب اعينهم ما اطلقنا عليه هنا المرحلة الاولى ، ورأوا في « ابنة الآمر » ، أي آخر نتاج من تناجاته النثرية ، التعبير الاكثر تكاملا عنها •

ومع ذلك تكون مفهومان متناقضان تماما حول نثره المكتمل • فقد اعتبر أ• سي• ارلوف ان البساطة هي الصفة الرئيسة لنثره [١٥] ، واثبت أ• ليجنيف هذه الفكرة ذاتها بدقة • ولم يستطع أحد ـ حسب رأيه ـ قبل بوشكين أو بعده أن يحقق مثل هذه « البساطة العارية » وبمثل هذا الثبات •

ويردف ليجنيف قائلا بعدئذ : « ان البساطة والمسوغات الداخلية تصل درجة فريدة من المهارة في « ملكة البستوني » التي تنطـــوي على تناقض سيكولوجي مرئي يتكشف بقوة كما تتكشف صحة الاثباتات الرياضية التي لا تدحض [١٦] • وهكذا يرتبط بناء النثر ارتباطا عضويا ببناء المحور والنظام المجازي والافكار • ويتفق غ• أ• غوكوفسكي اتفاقا كاملا مع هذا الرأي حول نثر بوشكين : « يتميز نثره ، قبل كل شيء ، بالدقة والوضوح والمنطق

١٤ـ أ • غ تسيتلين • مهارة تورغينيف ـ روائيا ، موسكو « سوفيتسكي بيساتيل » ١٩٥٨ ، ص ١٨ •

١٥ـ انظر الى أ • س • ارلوف • لغة الكتاب الروسي • م • لينينغراد • طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ١٩٤٨ ، ص ٥٥ •

١٦ـ أ • ليجنيف • نثر بوشكين • موسكو • دار الادب الحكومية ، ١٩٣٧ • ص ٢٤ •

... وهو يتحاشى المقارنات والاستعارات والتعميمات النحوية أو المتعلقة بالموضوع ، فالجملة البسيطة غير الشائعة ، هي مثله الاعلى وتخومه[١٧] .

وقد اشار ف. ف فينوغرادوف مرارا الى المفاهيم المتناقضة في فهم اسلوب بوشكين النثري .

يرفض ف. ف. فينوغرادوف في تناجاته رأي غ. أ. غوكوفسكي الذي يعتبر الوضوح المنطقي والروابط بمثابة المدار الداخلي الضروري لنثر بوشكين . يقول فينوغرادوف « لا تقوم الرابطة الفكرية على التناسب المنطقي المرئي المباشر للجمل التي تحل محل بعضها ، وانما على دوائر مقصودة يجري البحث عنها ويستبعدها الكاتب ، ولكن الارتباط لا يتحقق الا بفضلها حسب» بعد ان رفض ف. ف. فينوغرادوف وجود الرابطة الفكرية المباشرة ، وضع مكانها العلاقة المتبادلة بين « الايماءات » و « الحديث غير الكامل » و « الصمت » . وتتجلى هنا خصوصية تأكيده حول ان « الحروف تقوم في اسلوب بوشكين مقام اشارات الترابط المضللة التي لا يتم تحقيقها بتاتا او تتعرض للتعقيد من جراء المعاني الجانبية المفاجئة »[١٨] .

يقول ف. ف. فينوغرادوف : « اضفت الحياة والواقع القائم على الكلمة البوشكينية حلة من الايماءات المضللة المتقلبة « الاستعمالات » . فالكلمات التي تصور الموضوع الادبي تكاد تنحرف جانبيا عن الواقع القائم مكتفية بالاشارة اليه »[١٩] .

١٧ـ غ. أ غوكوفسكي . بوشكين وقضايا الاسلوب الواقعي . موسكو . دار الاداب الحكومية ، ١٩٥٧ . ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ .

١٨ـ ف . ف . فينوغرادوف . اسلوب « ملكة البستوني » « بوشكين » فريمنيك لجنة بوشكين جـ ٢ ، ص ١٩٥٦ . ص ١٤٠ .

١٩ ـ ف . ف . فينوغرادوف . حول اسلوب . « التراث الادبي » كتاب ١٦ ـ ١٨ ١٩٣٤ ، ص ١٣٦ .

ولتوضيح هذه الاستنتاجات المتناقضة التي خرج بها الباحثون لابد لنا قبل كل شيء من تبيان وجود اساليب داخلية متباينة في نتاجاته النثرية الكاملة وفي قصصه . فاسلوب « ناظر المحطه » و « ملكة البستوني » و « زنجي بطرس الاكبر » و « ابنة الآمر » ليس متجانسا ابدا اذا انطلقنا من وجهة النظر هذه . ان ما يحدد بساطة اسلوب « ناظر المحطة » هي البساطة الروحية التي يتسم بها البطل الرئيس وحياته وبساطة المحور وطيبة الراوي الذي يشبه الكاتب .

يقترن الايجاز البالغ بالسرد غير المتكلف الذي لا تكاد تشعر به . فالكاتب لا يحمّل نفسه ضيقا ولا يحملها مشقة لان التركيز والدقة من طبيعة تفكيره . اضافة الى هذا فالقصة تعود لثلاثة مؤلفين ، الاول منهم كان « موظفا صغيرا » ثم اصبح مستشارا للموظف أ. غ ن. حيث يروي حادثة من حياته الى ايفان بيتروفيتش بيلكين الطيب البسيط الذي يسجل القصة . والثالث مؤلف « يفغيني انيغين » . لا ينتقل سرد الاحداث من شخص لثان، لثالث ، ولا يتخذ شكلا ثلاثيا أو متداعيا . انما يجرى العكس ، فالعرض ذو ملامح متماثلة رصين وصاف . المؤلف الاول يلزم وجوده باعتباره شخصا فعالا ومتجولا يطوف روسيا « من جميع جهاتها » ويتحدث ببساطة مع فيرين وابنته ونلتقي به أولا كفتى مفتون بدونيا يمسي بعد ثلاث أو أربع سنوات امرءا اقل حماسا ، محبا للاستطلاع وقادرا على التعاطف العميق مع احزان الاخرين . تمر بضعة اعوام ربما تكون عشر سنوات ويتذكر الماضي ويثيره اثارة عميقة فيحيد متعمدا عن الطريق ويعرج على المكان الذي يعرفه منذ أمد بعيد بعد ان زالت الان المحطة وينفق نقوده ويضيع وقته . وتدهشه الفكرة التي خطرت له وهي دخوله في ذلك الممر الذي « قبل فيه مرة ما » « دونيا المسكينة » . وتوخز قلبه الطيب الحافل بالكآبة افكار حول الموت والالم والتوبة . ويروي لايفان بيتروفيتش قصة الناظر العجوز الكئيبة على النمط الذي رويت وتروى القصص في الاماكن النائية وفي الاماسي الخريفية

والشتوية • ان ايفان بيتروفيتش (الوديع الشريف) يهوى المطالعة وسماع القصص • وكان المؤلف الثالث بحاجة الى نقائه وطيبته لكي يمزج بينها وبين ثقافته الحاذقة وعبقريته •

كان غوته وشاتوبريان وكونستان وموسيه بحاجة الى فيرتر ورينيه وادولف واوكتاف للقيام بدور الرواة ليتحدثوا عن انفسهم وعن الاشياء القريبة من روح الكاتب ، اما بوشكين فهو بحاجة الى وحدة عضوية عميقة مع قاطن الريف الساذج الذي يرتجف من مجرد كلمة « مؤلف » وهكذا كتب قصصا عن الحانوتي والناظر العجوز والزواج الغريب لفتاة ريفية والنزوات التي اتصفت بها صبية أخرى •

تبدأ القصة بست جمل استفهامية ، تظل دون جواب لانها موجهة الى القاريء ويثوب الكاتب لتوه : يقولون انني شتمت وطلبت « كتاب القضاء والقدر » الذي ، اجل ، لم اقرأ فيه ولا مرة واحدة ! هذه ليست « بالمسائل البلاغية » حقا يدور الحديث هنا مع امرىء معاصر يفهم مشاعر كاتب القصة • وهي مفهومة بالنسبة لنا تماما وتتذكر السطور الاولى في « ناظر المحطة » التي تشبه المفاجأة بعدم وصول الطائرة في وقتها المحدد في المطار الانتقالي الذي نزلنا فيه ولا نعلم متى تأتي • ان الكلمات السحرية « الجو رديء للطيران » يقابلها عند بوشكين « الطريق رديئة » •

تستدعي الاسئلة الاخيرة جوابا على نمط تفكير الناظر ، تنبعث منه القصة برمتها •••• « أليس هذا اشبه بالسجن الرهيب ؟ فالراحة مفقودة ليلا ونهارا» تستمر لهجة الحديث الطبيعية على مدى القصة مشفوعة بالدقة والاقتضاب •

لا يشكل الاقتضاب عائقا في طريق التصوير المحسوس المتكامل • تقع الحادثة الاولى ، المكرسة للمحطة في صفحتين صغيرتين • ولكنها تنطوي على تفاصيل كثيرة : فالقاريء يعرف ان « اليوم كان قائظا » ثم « سح المطر رذاذا » والمتجول « تبلل كله » فاضطر « ان يغير ملابسه » وشرب الشاي.

مع ناظر المحطة وابنته • اما صورة دونيا ذات الاربعة عشر عاما والعينين الزرقاوين الكثيرة الدلال التي رأت العالم بطريقتها الخاصة فلا يمكن المزج بينها وبين أية صورة ادبية اخرى •

يتوافر القسم الثالث من النص على المشهد الذى يصف فيه الصور المعلقة على حائط المحطة • وتعرض قصة الابن الضال بشكل محسوس للغاية لدرجة وصف العجوز الوقور ـ الذي هرب ابنه ـ من طاقيته الى حذائه •

ألا ينطوي هذا على « ايماءات » و « اشارات الحديث المتقطع » « والصمت » ؟ ان الموازاة بين الابن الهارب من أبيه والابنة التي فعلت الشيء نفسه تماما واضحة وخالية من التكلف بحيث تستبعد الكلام عن ابسط تعقيد في هذا الشأن •

والعكس هو الصحيح ، فالاقتضاب يعتمد بالذات على التعبير المباشر الدقيق ووصف الاحداث : « وتحتوي الجمل الاكثر شيوعا على جملة من الاراء المترابطة فيما بينها ولكنها متباينة تباينا كبيرا وهي لا تقتصر على وصف اللحظة الراهنة حسب ، وانما تتطلع الى المستقبل مبينة كيف كان من الممكن تجنب هرب دونيا •

يبلغ الايجاز في السرد اقصى مداه في القسم النهائي : « كيف مات ؟ » « لقد ادمن على الخمر أيها العم » • لم يذكر شيء آخر عن الاعوام الاخيرة من حياة سامون فيرين وموته • ولكن كلمة « أدمن على الخمر » تحمل في ثناياها مضمون القصة كله ، فليس ثمة عزاء لاسى الاب فقد أودى به الاسى الى القبر وتحتوي هذه العبارة على كل شيء دون اللجوء الى الايماء أو الرمز فهي واضحة وبسيطة •

تحفل الصفحة الاخيرة بالتفاصيل . كالغيوم الرمادية والريح البـاردة والحقول المحصودة والاوراق الحمراء والصفراء واشجار الجوز والمزمـار والجرو الاسود وخمسة نقود فضية والصليب الاسود ذي الصورة النحاسية وقطعة نقود واخرى .

كيف يتحقق الايجاز السردي الحافل بهذه التفاصيل ؟

تبوح هذه الكلمات البسيطة ، (قالت السيدة : « انا اعرف الطريـق » بدخيلة دونيا الى القارىء فهي مفعمة بالغنائية الخفية من الذكريات المؤلمة التي يشوبها القلق والغموض ،يقول «الصبي الرث الثياب الاحمر الشعر الاحدب» « لقد ركعت هنا وظلت راكعة فترة طويلة» ان كل كلمة موجهة مباشرة وبكامل قوتها ودون أية ايماءة الى القارىء. كانت الصور الشعبية البسيطة تشير الى « الحزن العميق وتوبة » الابن الضال . أما هنا فليس ثمـة حاجة الى الحديث عن التوبة والحزن فقد « ركعت هنا وظلت راكعة فترة طويلة » ، وهذه الجملة أقوى وأوفر معنى وأبسط من الوصف الاخير . يعطي الايجاز هنـا شحنات بالغة لاكثر الجمل بساطة والمتعلقة بالماضي .

ان حكاية الصبي الرث الثياب لا تخرج قيد ذرة عن البناء السردي . وتحتوي القصة على حادثة أخرى . اذ تحتل حكاية الناظر ، الذي ثمل قليلا وفتح قلبه امام المسافر ، مكانا رئيسا .

استهل الناظر الحديث بنفس تلك النغمة التي بدأت بها القصة : « اذن هل عرفت دونيا ؟ ... ومن لا يعرفها ؟ » ويتخذ الحديث لونا شائعا : « احيانا يصل شخص ما ... واحيانا سيد ... وانا العجوز المخبول ... ». لكن لو استمر فيرين في الكلام ابعد من هذا لادى ذلك الى القضاء على الصرامة والايجاز وتمطط السرد . ان الكاتب يمسك بحديث البطل ، ويبقي على طبيعة افكاره ومشاعره واحزانه ابان تصويره له ولكن ضمن اطار الشكل العام للقصة التي تتسم بالوضوح والايجاز . ويتم اختزال حديث فيرين الذي

يستغرق ساعة الى دقيقة واحدة . وينأى بناء الكلام عن طبيعة حديث فيرين: « ... صفر باغنية وتحدث مع المارة من المسافرين واعطاهم قائمة المصروفات» او « قفز الخادم الى مقعد الحوذي ، فصفر الحوذي وجرت الخيول » . « القى فينسكي عليه نظرة سريعة وتورد وامسك يده واخذه الى الغرفة ... »

تسود صيغة الافعال جو الحديث.ولكن الصفات ولاسيما النعوت تحتل في نثر بوشكين منزلة خاصة . ان هذه النعوت المشتقة من اصل الكلمة تدعم الخاصية الاساسية في الشيء وتكشفها مثل :« كتاب القضاء والقدر » « والشكوى اللا مجدية » « والحوذي العنيد » « ان النظار الذين يُشتمون كثيرا هم اناس مسالمون عموما وخدومون بطبيعتهم يحبون المعاشـــرة ومتواضعون » « الابنة ... يالها من مدركة رشيقة الحركة » « يبدو المسافر ، وهو شاب انيق، ضابطا من الخيالة » . واحيانا يستبعد بوشكين جميع الوسطاء من فيرين والمستشار وبيلكين نفسه ، وها هو يبالغ في الكشف عن نفسه في هذا النعت : « ... لف شعره الاجعد على اصابعه المتألقة » .

تجنب بوشكين في مسوداته تجنبا حازما تلك النعوت التي تدل على حالة خاطفة او مستمرة ولكنه يشير مرتين في التعريفات المفصلة الى علاقة الحاضر بالماضي التي قد تكون قريبة او بعيدة . وفي كلتا الحالتين يكـــون الايجاز السمة المميزة له . فالنعت على الرغم من شيوعه في الجمل الثانوية الكاملة يرسخ اهم الروابط المحورية والغنائية : ١ ـ « استلقى حالا على السرير نفسه الذي اضطجع عليه في العشية ذلك الشـــاب المحتـــال » ٢ ـ « خرجت امرأة سمينة الى الممر الذي قبلتني فيه دونيا المسكينة في حين من الاحيان ») .

لا يرى القارىء في كلتا الحادثتين مجرد روابط فقط ، بل روابط منطقية واضحة ، اذا ادركنا ان كلمة منطقية تعني الانسياب من بعضها الاخر باعتبارها روابط مفهومة أو أكثر من مفهومة لانها موضحة حتى النهاية .

يختلف الامر في قصة « ملكة البستوني » ، حيث يعمل السرد الموجز على حبس حركة الافكار والمشاعر المعقدة المتفجرة في اماكن ضيقة .

« ١ ـ في هذا الوقت رمقه امرؤ من النافذة ثم ابتعد فورا ٢ ـ لم يول هرمان اتنباها له بتاتا . ٣ ـ سمع بعد برهة انفتاح الباب في غرفة الانتظار . ٤ ـ ظن هرمان ان خادمه الثمل قد عاد ـ حسب عادته ـ من نزهته الليلية . ٥ ـ ولكنه سمع خطى غير مألوفة : فثمة امرؤ يمشي محدثا صوتا خفيفا في حذائه . ٦ ـ انفتح الباب ودخلت امرأة في فستان ابيض . ٧ ـ ظنها مرضعته العجوز واستغرب من مجيئها في مثل هذا الوقت . ٨ ـ ولكن المرأة البيضاء انسابت ووقفت فجأة امامه وعرفها هرفان ، انها الكونتيسة ! » .

اوصلتنا الحلقات التمهيدية السبع الى الثامنة . اما الحلقات الاولى والثانية والثالثة والرابعة والسادسة والسابعة فهي حلقات مزدوجة . فالحلقة الاولى في كل زوج منها : الانطباع البصري أو السمعي ، والثانية هي الادراك الحياتي الواعي لهذه الانطباعات التي تبدو اعتيادية للغاية .

يتحدث واشنطن ايرونغ ، الرومانتيكي النزعة والمعاصر القديم لبوشكين في قصته « الخطيب ـ الشبح » ، بسخرية عن الشبح الوهمي في اسلوب يشبه فانتازيا القرون الوسطى . يحدث النقيض في « ملكة البستوني » ، اذ يظهر الشبح من حلقات مفرطة في الواقعية وحيوية وحياتية وسيكولوجية وبعيدة عن السخرية او الطابع التمثيلي . وتفضي بنا سلسلة هذه الحلقات لاحقا الى الاحداث الرئيسة في القصة التي تقترب مباشرة من تفاصيل هذه الحادثة : « كان هرمان مضطربا للغاية » . « أكثر من شرب النبيذ آملا في أن يهدأ قلقه الداخلي » « ولكن النبيذ هيج خياله أكثر » « على هذا النمط سيعالج دوستويفسكي بصورة واقعية كوابيس ايفان كارامازوف . » . وعليه ، فالشبح هو الافراز الطبيعي لحالة هرمان النفسية . وتنطوي هذه الحادثة على مسيرة منطقية مزدوجة وهي الاحداث الباطنية العميقة والظاهرية الواضحة .

ان الفكرة التي راودته عن الخادم الثمل والمرضعة العجوز والتداعيات الاعتيادية تهدىء موقتا الاضطراب « البالغ » (الكلمة الحبيبة الى دوستويفسكي) ـ الذي يطفو ، بالرغم من هذا ، الى الخارج •

يتحقق الايجاز الواضح تماما في سرد « ملكة البستوني » بواسطةوضع بطل القصة والمحور المتوتر اللذين يضغطان في عبارة بسيطة جدا ذلك المدلول الكبير المثير : « سمع هرمان خطواتها السريعة » • انها ليزا وهي تصعد درجات السلم الى غرفتها معتقدة ان هرمان سيكون هناك » تدخل كلمة « السريعة » القارىء في العالم الداخلي للفتاة المتهيجة المغرمة • وتكمن قوة النعت فيالمنطق الواضح للقصة برمتها •

السرد مؤثر جدا • وتشير الجمل القصيرة المنفردة اشارة قوية تشبه دقات الساعة الى تتالي الحوادث المنعزلة ايضا ولكن ينهض بعضها من الاخر بصورة منطقية : « صفقت الابواب • سارت العربة وئيدا في الثلج الهش • اقفل الخادم الابواب • أعتمت النوافذ ••• وصلت العربة وتوقفت عن السير • وسمع صوت اقدام تهبط سلالم العربة • ثمة حركة في البيت » •

ويتماشى مع هذا تماما المنولوج الداخلي ووصف حالة الابطال النفسية ، اللذان لا يتصفان بالايجاز حسب ، بل وبدقتهما البالغة • هكذا تفكر ليزا في لحظة من اكثر اللحظات هولا واضطرابا في حياتها : « ••• ليس حبا ، بل نقودا ••• » ويتسم تفكير هرمان وشعوره في هذا الوقت بالوضوحالمطلق: « لقد افزعه شيء واحد : وهو ضياع السر ، الذى ينتظر الاثراء منه ، الى الابد • »•

تتجسد حتى الازدواجية والتردد في اسلوب بوشكين في صورة منطقية دقيقة : « ••• دخلت خائفة الى غرفتها متمنية ان تجد هناك هرمان وان لا تجده » • وكذلك الحال في قصة « دوبروفسكي » : « ••• حيرها شيء واحد : كيف تستقبل اعتراف المعلم لها ، هل تستقبله بسخط ارستقراطي

أو بروح الاحترام للصداقة او بنكتة مرحة أو تلزم الصمت • وكانت في هذه الاثناء تنظر بين لحظة واخرى الى الساعة » •

تتكشف افكار كلتا البطلتين بدقة بالغة يتميز بها بوشكين • ولا تبين مشاعرهم بصورة أفضل عبر تفكيرهم وانما بهذا الشكل : «وكانت في الاثناء تنظر بين لحظة واخرى الى الساعة » •

تعتبر نظرية ف• ف فينوغرادوف ، « الاشكال الذاتية » ، انجازا مهما في فهم نثر بوشكين • وهذه النظرية مثمرة للغاية لانها تلفت الانظار الى الحالات الجوهرية غير الملحوظة سابقا : فاضافة الى الراوي والطريقة التي ينفرد بها ، ثمة شيء دقيق وهو الفهم الذاتي للواقع ، فهناك نفحة من « الانا » لصيقة في كل ما يقول •

يلتقط ف• ف• فينوغرادوف هذا النمط من الظلال المختلفة التي لا تفضي الى تحطيم الاستقامة المنطلقة للنتاج الادبي او طمس وضوحه الكامل•

تهتم قصص بوشكين بشخصيةالراوي اهتماما جوهريا وانكان غير ملحوظ مباشرة وهذا هو الحال بالنسبة الى « عيار ناري » فابطالها لا يقتصرون على سيلفيو المتجهم المنتقم والكونت اللا ابالي وزوجته الحسناء فالضابط ي• ل• ب• الشاب الروماتيكي النزعة المتعنت المتحمس المعنى بالناس والمحب لمعاشرتهم يكاد يكون مبرّزا اكثر من الشخصيتين الثانية والثالثة بل وحتى الشخصية الاولى • وها هو يجد نفسه مقيما في مكان ناء في « قرية صغيرة بائسة » بعد ان غدا في عمر ناضج • وقد اغمته الوحدة والكمد وفقدان الكتب : « ••• اذا اقبل الظلام سريعا فلا اعرف ابدا مكانا الجأ اليه » • وافضل مايمكن التفكير به الان هو « ان ينام مبكرا ويتناول الغداء متأخرا » وعندئذ يصبح المساء اقصر • وها هو منحى مشاعره في هذا الوقت : « اثارت اغاني النساء القرويات الحزن في نفسي » و « آلمني رأسي » من الخمر « وخشيت ان

اصبح ••• مدمنا » • واغمه الجيران « الذين يمتزج حديثهم ••• بالافوقات * والانفاس » واذا امعنا النظر في هذه الحكاية المغمورة من القصة فاننا نجد انفسنا في عالم تشيخوف • يقوم هذا المشهد العاصف المفزع عند بوشكين على التضاد ويذهل الحديث عنه الريفي الرضي العيش •

لا يقتصر التشابه هنا على الطابع العام حسب ، انما يتعداها الى لغة بوشكين التي تحمل في تضاعيفها علائم لغة تشيخوف بالذات ومقدمات الواقعية ذات الطابع اليومي المنطوية على ثورة عارمة ضد الحياة العادية التافهة• ويعتبر البطل ي• ل• ب ،الماثل امامنا في هذا الركن من القصة في وضعه الاعتيادى سلف العديد من ابطال تشيخوف • وتستبعد شخصية الـــراوي المستسلم ويكاد القارىء ينسى وجوده في اجزاء القصة الاخرى حيث نجد عالما مغايرا ، عالم الضباط الصاخب وسيلفيو الذي تتغلب اهواؤه عليه والكونت اللا ابالي الثري •

يستعمل بوشكين في بعض الاحايين العبارة المعكوسة ، التي يدل بناؤها على الرابطة القائمة بين كاتبين • يشير بيتروشا غرينيوف ببساطة قائلا « تعلمت الكتابة والقراءة تحت اشرافه عندما كنت في الثانية عشرة من عمري » • ولكنه يردف قائلا في الحال : « استطيع الادلاء باراء سليمة تماما عن خصائص الكلب السلوقي الذكر » ؟ « في هذا الوقت وضع عمي لي معلما فرنسيا وهو السيد بوبيه ••• » يواصل بيتروشا الكلام هنا قائلا : « ••• اتعلمون انهـــم استقدموه من موسكو مع مخزون النبيذ السنوي وزيت الزيتون » ؟ تكشف هذه السخرية الجافة الواضحة تفكيرا ذا نزعة مغايرة ، وهو ان الجنـــدي والحلاق السابق « جاء الى روسيا ليصبح معلما ، غير مدرك تماما أهمية هذه الكلمة » « وتلقى مقابل رقته ضربات ظل يئن منها يوما كاملا » • تمتـــاز

(*) جمع فواق : ترجيع الشهقة . وتسميها العامة في العراق شهيكة ، وفي سوريا ولبنان يسمونها : « الحازوقة » .

العبارات المعكوسة بالبساطة . ويصيب حالا مدلولها المعكوس الجمل المتجاورة بالانتعاش : « اخبروني ان السيد قد اعطاني درسا ... وكان بوبيه في هذا الوقت ينام في سريره نوما بريئا . وكنت مشغولا باعمالي ... فقد وضعت حية ذات ذيل » . تظهر توا عبارات كاملة ذات معنى مزدوج مشوبة بسخرية واضحة كالبلور : « عندما رأى تماريني في درس الجغرافية ... ».

تنطوي كلمات « يجب التعود على الخدمة » على معنى معكوس في مثل هذه الرابطة : « شرب زورين شايا كثيرا وقدم لي الشاي وهو يقول يجب التعود على الخدمة » .

تكتسب الجمل البسيطة للغاية معنى جديدا وحياة جديدة ، مساعدة على رص نسيج القصة واغناء مدلوله ، والابقاء على البساطة والوضوح فيه .

غالبا ما يشيرون الى اعجاب ل. ن. تولستوي بالبداية التالية « وصل الضيوف الى البيت الريفي ... » . حقا ان هذه البدايات التي تدخل القاريء في الحدث مباشرة هي من مميزات نثر بوشكين ، بها تبدأ « نادينكا » ١٨١٩ وتحتوي « ملكة البستوني » ١٨٣٣ على مثل هذه البداية : « لعبوا مرة من المرات الورق » وكذلك « مذكرات شاب » : « اصبحت في ٤ أيار ١٨٢٥ ضابطا ... » أو : « لقد تقرر مصيري ، سأتزوج ... » الخ .

وبالرغم من ذلك تتميز القصص الكاملة بالبداية المستأنية الموضوعية : « قبيل بضعة اعوام وفي احدى ضياعه ... » « دوبروفسكي » « في أحدى محافظاتنا النائية ... » « الانسة الفلاحة » . تعتبر هذه البداية « كان ابي اندريه بيتروفيتش غرينوف في شبابه ... » بداية صدامية في نوعها ، يتسم بها اسلوب المذكرات الريفية والذكريات الطيبة الوئيدة الشاملة .

يحتفظ نثر بوشكين المتصف بالايجاز البالغ والحافل بالسخرية وذي الطبيعة الفاعلة ، في هذه البدايات بمهمته الرئيسة الا وهي الوضوح .

ومع ذلك فان جامعا واحدا يجمع الايجاز والشمول .

كان غوكوفسكي محقا تماما عندما قال : « يتميز نثره قبل كل شيء بالدقة والوضوح والمنطق ... » .

يبالغ ف . ف. فينوغرادوف ، المولع بالاستكشافات المتعة والموازاة ، كثيرا بدور « الروابط الادبية » التي تحطم ـ حسب رأيه ـ الغاية التي يرمي اليها نثر بوشكين . ومن الشيق حقا ان اساس محور « الانسة الفلاحة » ظهر في نتاجات مختلفة من مطلع القرن التاسع عشر كما هو الحال بالنسبة لقصة لافونتين « اللوحة المصغرة » التي نشرت عام ١٨٢٦ في « فيستنيك يفروبي » وكذلك بدل بوشكين بطريقته الخاصة المحور القديم كما فعل شكسبير بالوثائق والتراجيديا المكتوبة قبله . ولكن هذا لا يعني ابدا ان تراجيديا شكسبير وقصة بوشكين تحتوي نظاما من الاشارات الى المؤلفات الموضوعة قبلهما . والعكس هو الصحيح ، فالقارىء يجد استقلالية كاملة في اعمالهما وهما ابعد ما يكون عن ان يصبحا علامتين . وقد فهمهم معاصروهم واولئك الذين قرأوا « فيستنيك يفروبي » عام ١٨٢٦ على هذه الشاكلة ولا غرو اذا اعتبر ن. بوليفوي المغتاظ « قصص بيلكين » عبارة عن « مهزلة في زي صدرية بسيطة لا رحمة فيها » [٢٠] .

ان السمات العامة التي يتسم بها نثر بوشكين ، وهي الروابط الفكرية المفرطة الوضوح والايجاز والبساطة الكاملة تقربها من نثر نتاجاته التاريخية ومقالاته النقدية ورسائله . وهذا لا يعني بتاتا ان نثر قصصه المختلفة رتيب : فهو يبلغ في « ملكة البستوني » درجة من الحيوية والتناسق بين حركات الافكار المتجاورة ومن التلاقي والصدود مما لا نظير له في « ناظر المحطة » . اضافة الى هذا فان النثر الابداعي يختلف عن النثر العلمي .

٢٠ـ المقتطف ماخوذ من كتاب أ . ليجنيف . نثر بوشكين . ص ٢٧ .

تثير بعض الحالات البسيطة للغاية انفعالا قويا لدى القــارىء لان بساطتها تذهله. ويؤثر مثلا اللقاء الذي يتم في الحانة في «زنجي بطرس الاكبر» تأثيرا قويا لا يقارن بوصف الفراق مع الحبيبة •

يرتبط بناء نثر بوشكين ارتباطا عضويا بشخوص قصته ويتوقف في الفصول الاولى من رواية « زنجي بطرس الاكبر » • فحتى الشخصيـات المعقدة مثل بطرس وهرمان وترويكوروف وبوغاتشيوف مبنية كل منها على اساس الصفة المتغلبة فيها والتي تخفف السمات الانسانية الاخرى من قوتها • ان هذا المصلح العبقري منغمر كليا في قضيته العظيمة وهو في الوقت ذاته طيب دمث الخلق محب للحياة العائلية وصديق حميم ومنكت ومزاح • أن تفكيره وحيد الجانب قاس تسيطر عليه فكرة الاثراء وهو في الوقت ذاته امرؤ حساس لا يتحمل النوائب • هو سيد طاغية ذو نفس روسية رحبة يضيق الطغيـان عليها • انه نسر طليق وقائد ملهم للفلاحين المتمردين وهو في الوقت نفسه فلاح محتال فقط وهو احيانا قوي الذاكرة لمن صنع له الخير واحيانا قاس •

ابتعد بوشكين في قصصه عن الطريقة « الموليرية » ولكنه لم يــدن نحو ما يسمى الطريق « الشكسبيري » في تصوير الانسان (١١ ، ١٤٠) ، أن مبدأ الايجاز والبساطة والوضوح البلوري جعله يتوقف عند خلـــق الشخصيات في نثره مثل شخصية يفغيني انيغين بطل أو انيغين بطل « الفارس البرونزي » • ولم يستطع كل من تشاديف وبيستيل وبراتينسكي وكوخيلبيكر أ• أ• ب كيرن أو أ• أو روسيت أو أ• وأ• ف زاكريفسكايا الدخول في عالم قصصه •

تتميز قصيدة « أتسامحينني ••• » بكشف اكثر تعقيـدا وتحليـــلا للشخصيات • فقد حاد ابان خلق قصصه عن طريق الرواية الاجتماعيـــة ـ السيكولوجية الماثلة امامه • ويتجلى عنصر المغامرة بقوة بالغــة في قصص « عيار ناري » « العاصفة الثلجية » « دوبرفسكي » ويقوم هذا العنصـر

احيانا على بعض التأثيرات التي تبدو مناقضة لمبدأ البساطة التامة • ولكن الحقيقة مغايرة لهذا ، لان تبيان الوجه الحقيقي لسيلفيو الغامض او عندما يخطب بورمين زوجته الشرعية او عندما يظهر فجأة ان المربي الهادىء هـو رئيس عصابة من اللصوص وغيرها من التأثيرات الفكاهية الساذجة تتماشى كلها مع البناء الداخلي للقصة واسلوبها •

يحقق بوشكين في تناجاته المتنوعة شعبية حقيقية ولا غرو اذا حاد عن الطريق المطروق • لانه يفضل الحديث عن دونيا فيرينايا وماشا ميرونوفايا بـدل الحديث عن كيزن أو الاميرة فولونسكايا • وهو يشـعر بالضيق بين جمهور القراء المحدود ويتوجه نحو جمهور اوسع منه بما لايقاس •

تعارض قصصه التصنع الادبي وتسود فيها الروح الطبيعية ومقاومة الحشو الادبي مما سيحظى باهتمام غانتشاروف وتورغينيف ول• تولستوي فيما بعد •

تركت المواضيع الاجتماعية الكبيرة ، ولا سيما مواضيع « زنجي بطرس الاكبر » و « دوبروفسكي » و « ابنة الآمر » وشخصيات سامون فيريـن بوغاتشيوف وحتى الشخصيات العابرة مثل الحداد ارخيب وميتيا انباسل الاحمر الشعر ، اثارا عميقة بالغة •

تعتبر « ملكة البستوني » من القصص المضغوطة في اطار الايجاز الشديد مما اضفى عليها سطوعا يشبه سطوع الالماس المصقول • ان شخصية هرمان مرصوصة ونحن نود معرفة كيف تكّون هذا النمط من الناس وان نمعن النظر في نفسيته • لقد توقف السرد قبل اوانه ، اليس كذلك ؟ تنطـوي « ملكة البستوني » على حكاية مقتضبة للغاية ، تتماسك داخل اطرها ولا تتهاوى ولا تتحول القصة الى رواية • يتماشى الشكل الداخلي في « ملكة البستوني » وروح الرواية ولكن شكلها الخارجي لا يحقق ذلك • يرتبط البناء الادبي المقتضب ببعضه ارتباطا عضويا مع ايجاز المحور والشخصيـات

واستبعاد التفاصيل الحياتية والسيكولوجية والمحورية والكشف الكامل لتجربة الكاتب الحياتية المتنوعة مما يعتبر من مستلزمات الرواية .

٤ ـ ميلاد الرواية الروسية

اثبت د. س. ليخاتشيوف فكرة مثمرة للغاية في مقالته المسماة « خاصية من خصائص الواقعية » حيث اعتبر « الواقعية مرتبطة بالتوسيع الدائم للميدان الذي يجري تصويره » « ولا تطيق نظام القوانين » [٢١] ، وتنقض كل القواعد القائمة المتخلفة . لان تيار الحياة الذي لا يخفت يجرف دائما ما هو موجود ، ويحل شيئا اخر محله وهذا هو شأن اشكال السرد النثري في ابداع بوشكين .

لا تظهر المرحلة الثانية من مهارة بوشكين الاسلوبية بعد المرحلة الاولى وانما تتكشف في اعماقها ومعها وفي اطار الصراع بينهما [٢٢] .

لا يتشكل شيء جديد في ادراك الكاتب للواقع وفي تفكيره ولغته حسب، وانما يناقض هذا الشيء الجديد اسلوب « ابنة الآمر » . لان اسلوب قصصه شيء واسلوب رواياته شيء آخر فهما يختلفان لحد ما . ان تداخل لغة الرواية عفويا مع لغة القصة يخالف طبيعتها لذلك عمل الكاتب على تجنبه . يتم في مسودة « زنجي » ، التي لا يخرق فيها البناء القصصي ، استبعاد احلام ابراهيم وتفكيره وذكرياته الخارجة عن اطار الحدث ويتجنب كذلك التحليل المسهب للمشاعر التي تملكت المسافر عندما قبّل دونيا في « ناظر المحطة » أو الماضي الذي افترضته البطلة في « ملكة البستوني » وتفاصيل العلاقات بين غرينيوف وماشا في « ابنة الآمر » . لقد تم حذف كل ما يسيء الى المنطق الصارم الذي يتسم به السرد الفعال .

٢١ـ « فوبروسي ليتيراتوري » ١٩٦٠ . رقم ٣ . ص ٦٦ ـ ٦٧ .

٢٢ـ ثمة دراسة موسعة لمسودات وخطط روايات بوشكين في فصل « خطط بوشكين للرواية النثرية » في كتاب أ . ف . تشيتشرين « ظهور الرواية ـ الملحمة » .

الرواية شيء آخر تماما • ان ما يعتبر « زائدا » في القصة يصبح في صلب القضية الرئيسة بالنسبة للرواية : تفكير الابطال ، التحليل المسهب للمشاعر ، الاوضاع الماضية ، تفاصيل العلاقات الانسانية الخ • « تحذف » من القصة بصورة خفية الشخصيات المعقدة والتراجيديا الروحية ، فلا تقوم مهمتها على تصوير ما « يعكس العصر » •

لم يكمل بوشكين الرواية النثرية * • فقد توقف عند الفصول الاولى من الرواية التاريخية « زنجي بطرس الاكبر » التي بدأها وفق الروح الجبارة المجردة من التكلف والايجاز المطلق • لم تدخل صور « العاصمة الجديدة » وحياة بطرس البيتية ـ بالرغم من قوتهما الكبيرة ـ في اطار الاحداث • ومن الواضح انه لم يتضح بعد اهتمام الكاتب نحو فاليرين الابن العامل في الجيش وحبيبته المسكينة ابنة البويار التي لا تعرف القراءة والكتابة وتوقف العمل في « روسلافليف » الرواية التاريخية المستقاة من الماضي القريب • وهي تنطوي على شخصية نسائية تتعدى اطار قصص بوشكين في تفكيرها المسرف الجرأة وقدرتها في التأثير بشجاعة كفتاة روسية وطنية •

اما بقية الرواية فهي عبارة عن خطط ومعان عامة ومشاهد ومسودات • وبالرغم من هذا تتجلى بوضوح مرحلة جديدة في اسلوب بوشكين مغايرة لاسلوب قصصه في مرحلتيه الاولى والثانية •

يظهر النعت الذي يدل على التغير والحركة والمشروطية ويتناول جانبا احاديا من الموضوع • ويحتل المنزلة الرئيسة بدل النعت المضبوط الذي يخص جوهر الموضوع ذاته « والمتسامح ازاء الناس » • وباستطاعة مثل هذا النعت وصف المرء المفكر اكثر من وصف المرء الذي يفكر به « انها مضحكة للغاية» •

(*) وذلك بسبب موته المفاجيء في المبارزة التي دبرها البلاط للتخلص منه • المترجمة •

يصبح النحو اكثر تشعبا وتحليلية . بل تظهر صفوف قليلة ـ من الجمل الثانوية المتماثلة « لا يتصرف كعشيق وانما كصهر يؤدي واجبا نحو حماته المتقلبة الاهواء » « تلك التي احببتها ... والتي في كل مكان ... والتي لقاؤها » . وكثيرا ما يحرك حديث الابطال في القصص المحور في اتجاه حلقاته المهمة ، بينما يظهر في مسودات الروايات شيء آخر وهو الحديث النموذجي في صالات الاستقبال حيث تنبعث العلاقات المتبادلة بين الابطال . ويتميزحديث الصالونات بالاسهاب في النتاجات غير الكاملة : « وصل الضيوف الى البيت الريفي » « قضينا المساء في البيت الريفي » . وثمة نكت تافهة يتناقلها النبلاء واجوبة الضيف الوسنان والكلام العام « جرت التعليقات هنا ... وسماها الاخرون .. وغيرهم .. وثالثهم .. » تنطوي « رواية في رسائل » على شيء يشبه صالون آنا بافلوفنا شيرير في « الحرب والسلام » كالثرثرة الارستقراطية في اجوبة ساشا . ترتبط هذه الخصائص الجديدة في نثر بوشكين ارتباطا عضويا بالبناء الجديد للشخصيات والمحاور والافكار .

ان ليزا في « ملكة البستوني » فتاة مسكينة تشعر بالاهانة سواء من ناحية معاملتها كخادمة او معرفتها بأن هرمان لا يحبها وانما يحب المال . تختلف شخصية ليزا تماما ، بطلة « رواية في رسائل » ، فعزة النفس التي تتصف بها تأخذ شكلا مَرضيا ،تسيئها المعاملة اللطيفة التي يظهرها اقرباؤها والاثرياء وتترك بطرسبورغ هربا ممن تهواه وهو الذي يبادلها الحب بدوره . وهي تخفي مشاعرها الحقيقية عن صديقتها ، التي وعدتها أن تكون صريحة معها ، وتظل دوافع تصرفاتها وكلامها خفية فلا يمكن الحدس بالسلوك الذى تسلكه . فهذه « المخلوقة التعسة » ذات القلب « الرقيق بطبيعته اخذت تزداد ضراوتها من ساعة لاخرى » . ولكن ليزا هذه اوسع اطلاعا بما لا يقارن من ليزا « ملكة البستوني » أو ماشا ترويكوروفا واذكى منهما . وهي لا تناقش بنظرة ثاقبة متشككة حول

ريتشاردوسون وولتر سكوت فقط بل وحول فيازيمسكي ٠٠ وبوشكين اذ الكتب لا تفتح امامها عالما خفيا جديداكما هو الحال بالنسبة لتاتيانا فهي غارقة في عالمها الداخلي رغم وجود الرواية بين يديها ٠ وهي تنظر من علو لكل من ريتشاردسون ولامرتين ٠ وبدت لها ساذجة روايتهما التي احبتها في وقت ما وقرأتها بشغف في الحقول ٠ شرع بوشكين في كتابة هذه الرواية اثناء كتابة الفصل السابع والثامن من « يفغيني انيغين » حينما القت تانيا لتوها ، وهي وجلة خجول ، نظرة على « ملامح قلمه » ٠

ان مأساة ليزا في اساسها مأساة اجتماعية فهي ارستقراطية حل بها الفقر واما « فارسها » فهو « حفيد مليونير طويل اللحية » نبيل من النمط الجديد ٠ ويكمن قلق عميق في اساس اوهامها المرضية « سيفوز بحبي واعترافي له بذلك ثم يفكر في زواجه غير المربح مني فيتخلى عني لسبب من الاسباب ويتركني ، وأنا ٠٠٠ » ٠

تعتبر شخصية زينيدا فولسكايا التي تناقض بوضوح شخصية تاتيانا من جملة الشخصيات النسائية المهمة ٠ وقد ظهرت هذه الشخصية في اشعاره الغنائية كقصائد « لوحة » و « نايير سينك » و « عندما كانت سنوات شبابك ٠٠٠ » ٠ تظهر في القصيدة الاولى مقارنة بين « العواطف المشبوبة » و « الروح المتوهجة » وهي تنطوي على مبالغة فلسفية ٠

كان يروم بعشرة قواه
بالرغم من مواضعات علية القوم
مثل مذنَّب طريد
يضيء في دائرة محدودة

اما القصيدتان التاليتان فأنهما اكثر صفاء وبساطة • ولكن تصبح نظرة الكاتب الموضوعية المتطلعة اكثر تركيزا خلافا لطبيعة الشعر الغنائية •

اتسقّط اعترافاتك وتأوهاتك الرقيقة
واتسقّط بظمأ كل صرخة •••
وأنا وحيد بين الجمهور البارد
اشاركك آلامك •••

ان الروح الانسانية حرة لا يكبح جماحها وهي حائرة ومنهكة ايضا • يرتبط المدلول الرئيس لهذه الشخصية ارتباطا وثيقا بالفكرة التي تقلق بوشكين حول الحرية واستقلالية كل امرىء والشاعر قبل كل شيء: يتم التماس بين الموضوع الاول المقتضب في « ليال مصرية » والموضوع الثاني حول كيلوباطرا وكلا الموضوعين مرتبطان بشخصية زينيدا فولسكايا •

نعثر على تجسيد واقعي لهذه الشخصية في النتاجين : « وصل الضيوف الى البيت الريفي ••• » و « قضينا المساء ••• » • وتدخل مقدمة الرواية الاول القاريء مباشرة في قلب الحوادث المتطورة • وتتسم صورة بطلة الرواية بالديناميكية • وبالرغم من هذا يظل التصوير اللاحق اقل محورية مما هو عليه في أية قصة • تتميز فولسكايا بالاندفاع الروحي وهي لا تعرف الكلل في بحثها ولا تعير اهتماما لاداب المجتمع الراقي وهي طفلة ساذجة وسيدة ارستقراطية مجربة • ولا تنحصر مأساتها في مطاردة حماة اداب اللياقة المتغطرسين لها فقط ، وانما في عدم مقاسمة شخص ما مشاعرها العميقة القوية، فهي محاطة باناس باردين تافهين ، زد على ذلك انها لا تعرف ماذا تريد قد تاهت تماما في رحاب ذاتها • انها موزعة النفس • اما الرواية الثانية فهو قريب من الاول ويلقي الضوء على مفهوم بوشكين لموضوع كيلوباطرا : قالت فولسكايا التي انفصلت عن زوجها « ولكن الرجال في القرن التاسع عشر

باردون للغاية وفطنون»• ان «الكلمة» التي نطقت بها تعني انها لاتتوانى عن تقليد كيلوباطرا وتعبر عن صلابتها وامتلاكها « طبيعة فخورة وقوى روحية كافية » • فهل يجوز لنا القول ان تقمصها لدور كيلو باطرا القرن التاسع عشر يجعلها معذبة تعيسة ؟

تنتقل هذه الشخصية في ابداع بوشكين من نتاج الى اخر على غرار « الكوميديا البشرية » تماما • فنجدها في ثلاث قصائد غنائية ومشهدين في الروايات . من السهولة التعرف في « ليال مصرية » على زينيدا من حركتها السريعة الشجاعة وقد كانت الوحيدة التي اقدمت على سحب القرعة • وظهرت « كيلوباطرا نيفا » في الفصل الثامن من « يفغيني أنيغين » الى جانب تاتيانا ولكنها :

لم تستطع التعتيم على جارتها
بالرغم من فتنتها ••

ظل الشاعر مخلصا لشخصية تاتيانا حتى في هذه الفترة من ولعه بـ اغرافينايا فيودوروفنا زاكريفسايا •

تسبق شخصيتا ليزا اوفولسكايا المرضيتين الواهمتين ، بدرجة قوية ، بناء الشخصيات عند دوستويفسكي ولا سيما نيلي في « مهانون ومذلون » واخماكوفايا في «المراهق» وناستاسيا فيليبوفنا في «الابله» • لكن لايحق لنا التفكير بأي حال من الاحوال ان زينيدا « سيدة باهتة » مستقاة من كتاب « في ركن ساحة صغيرة ••• » انها زينيدا فولسكايا ذاتها • ومن الغريب ان مثل هذه الافتراضات يمكن ان تظهر كما لو كانت الاسماء تحتل أهمية حاسمة بدل الشخصيات • ليست هناك نزوة أو عواطف جامحة مندفعة ، ثمة امرأة وديعة ضعيفة صادقة تركت زوجها في سبيل عشيقها الذي اهملها الان وارتكبت بذلك ، كما يقول ميريميه ، خطأ مزدوجا • وقد وجدت هذه الحالة تعبيرا كاملا لها في « آناكارنينا » •

يقوم رسم الشخصيات النسائية في « رواية من المياه القفقاسية » ضمن خطتين ، اما كاترينا بيتروفنا تومسكايا فقد تحددت شخصيتها على الغالب في الاطار الحياتي أكثر من ترويكوروف : ويسبق المشهد الذي واجهت به المدير تاجات تولستوي بصورة مدهشة : « تظاهرت كاترينا بيتروفنا !انها تعرف قليلا بشؤون البيت ، ولكن اسئلتها وملاحظاتها كشفت جهلها بالسلوك الارستقراطي واثارت احيانا ابتسامة تصعب رؤيتها على محيا المدير المهيب الذي دخل معها ـ بالرغم من هذا وبلطف كبير ـ في جميع التفصيلات التي اقتضتها التوضيحات » • (ان بناء الكلام النحوي يقترب ايضا من تولستوي) نظرت ابنتها ماشا للحظة حسب ، « كانت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها ، طويلة ذات وجه شاحب رائع وعينين سوداوين متوقدتين » • ثمة احداث عاصفة تنتظر هذه الفتاة اليافعة في القفقاس •

ان علاقات الشخصيات الرجالية بالنسائية شبيهة تماما بما ستكون عليه فيما بعد في روايات تورغينيف • ليست شخصية « ب » بالشخصية الحقيرة وحدها ـ وهو يستقي فكره من « روابط خطيرة » .، [٢٣] ـ وانما شخصية « بي » « الثرثار التافه الممل » ومينسكي ذاته « الانسان الارستقراطي » الذى يتميز باللامبالاة والبرود المتمثل في الاشخاص الذين يحتقرهم ، وبات اقتراب زينيدا منه مصيبة بالنسبة لها ، لان فكره يقوم على الشك وعدم الثبات والعبارة الفكهة السطحية • وهو مستعد في سبيل نقل النكات الارستقراطية الى الاجانب اثناء حديثه ان يسخر من وطنه وأمسى حب زينيدا المخلص الصارم عبئا عليه •

---

٢٣ ـ يعني رواية شوديولو دي لاكلو « روابط خطيرة »

اتخذت العلاقة المتبادلة بين فاليرين فالودسكي و « السيدة المسكينة » هذا الشكل أيضا على الرغم من اختلاف طبيعتهما ، فاليرين انسان تافه يحرص على الظفر بأهتمام اللواتي يحتقرنه ويغض النظر عن التي ضحت في سبيله •

ثمة قوة فاعلة ثالثة في هذه الحبكة الا وهي المجتمع الراقي • انها قوة شريرة تستعبد الناس وتحيطهم بشباك الافكار الباطلة التافهة •

ان شخصية فلاديمير بطل « رواية في رسائل » شيقة للغاية • ويرتبط التفكير بدور النبلاء ومهامهم بشخصية الرجل المعجب اعجابا قويا بليزا وقد ترك بطرسبورغ في سبيلها ويذهب الى احد الاماكن النائية « ان مهمة الملاك هي الخدمة أيضا • فعليه تتوقف الاشراف على ثلاثة آلاف انسان تعتمد رفاهيتهم علينا ، انهم اهم من قيادة فصيل او اعادة كتابة رسالة دبلوماسية مستعجلة ••• ولا يمكننا التسامح مع اهمال اوضاع فلاحينا ••• اننا نتركهم عرضة لطغيان الناظر المحتال الذي يضطهدهم ويسرقنا في الوقت ذاته » • هذه هي الفحوى الكاملة لمناقشات قسطنطين ليفين ، الذي تظهر فيه الطبيعة البيتشورينيه دون ان يلحظ ذلك • « ••• انني مجامل ومتأدب للغاية ولكنهم لا يفقهون ابدا سبب وقاحتي على الرغم من انهم يشعرون انني لست وقحا » •• يغدو واضحا لنا ان ما يهدد ليزا بالكارثة ليست الطبيعة « الليفنية » عند فلاديمير وانما طبيعته « البيتشورنية » * •

ان الوضع الرهيب الذي يكتنف المجتمع الراقي والعصر المنحرف هنا الموضوعان الدائمان لروايات بوشكين التي تتمخض في داخلها الواقعية النقدية الروسية الصارمة • تضم المسودات

"L'Home du monde" "Zélie aime" "Les deux danseuses"

اناسا حائرين زائفين منهكين نفسيا • « الارستقراطي

(*) ليفين بطل رواية (آنا كارنينا) لليف تولستوي وبيتشورين بطل رواية « بطل عصرنا » لليرمنتوف • المترجمة •

التنفس » « انها تعيسة للغاية » « انه يستميلها ثم يتزوج امرأة اخرى زواجا تفعيا • احدثت زوجته فضيحة له » • هذا النمط من الناس تفرض طبيعتهم التعاسة عليهم ويعيشون حياة متشنجة تافهة • تحب زيلي شخصا انانيا مغرورا• وتكتنفها العداوة الباردة التي ينضح بها المجتمع الارستقراطي • ولا تطيق روحها المجازفة المتمردة طبيعة زوجها الرصينة الطيبة • ان حبيبها يسخر منها وتتخلى عنها صديقتها • وتحطم نفسها في سبيل انسان لا يحبها في الحقيقة وليس جديرا بها •

ويدور الحديث حول « الرواية العائلية الرهيبة » في احد القطع الادبية المكتوبة عام ١٨٣٣ المرتبطة محوريا بـ « زنجي بطرس الاكبر » التي توقف عن كتابتها منذ زمن طويل •

يقطع الكاتب شوطا بعيدا في فهم الانحطاط الخلقي المتمكن من مجتمع النبلاء وفي تصوير ما يسميه دوستويفسكي « العائلة العرضية » •

يجمع بوشكين باتقان تلك الوقائع الحياتية المحيطة به ، لروايته المقبلة • ويتضح هذا من « يوميات » ب• ف• ناشوكين وذكرياته وكذلك من ادخال كثير من حقائق الحياة الواقعية في خطط رواياته مثل « مبارزة شيريميتـــد وزافودوفسكي بسبب استومينا راقصة البالية ، وكذلـــك طبيعة حيـاة زاكرينفسكايا » • ويستلهم الكاتب الكثير من معطيات حياته الخاصة ولكن لا يجوز ــ انطلاقا من معطيات الحقائق الخارجية ــ المطابقة بين الكاتب وبعض شخوصه مثل مينسكي بطل القطعة الادبية « لقد تقرر مصيري • سأتزوج ••» ان الخطيب الذي يقوم بدور الراوي هو انسان تافه لا يثبت على شيء ، تهمه « استقلاليته النزقة » الباطلة حسب• وهكذا تتكون تلك العائلة «العرضية» التعسة • •

يرتبط المعنى العام لـ « بدأت اتذكر نفسي منذ نعومة اظافري » خصوصا بمصير الرواية الروسية المقبل وينطوي في الوقت ذاته على التطوير المباشر لمدلول « فارس عصرنا » [٢٤] الذي يضم أول محاولة لتبيان تكوين نفسية الطفل ٠ ولكن في ظل أية شروط ؟ تتكون عند بوشكين في ظروف غير طبيعية تشهد تحلل العائلة النبيلة حيث يشتري ابو البطل زوجة غيره لقاء « عشرة الاف روبل » ٠ الشخصيات واقعية للغاية في هذه الرواية : الاب « طائش وقلق » الابن عجول ، غضوب ، طموح ، حساس وخامل ٠ ويمسي الوضع المادي للعائلة المفلسة بالغ الاهمية في حياة البطل ٠ فقد تربى على الاهمال ، يعيش احد المربين مثلا سنة كاملة في البيت ويحدسون انه مجنون عندما أخذ يشتكي من الاطفال الذين « حرضوا البق في البيت على اقلاقه » ٠ ويرسل الاب ابنه للدراسة في الخارج لغرض ابعاده عنه ٠ ولكن بيليموف يعود غضوبا مندفعا ، دون ان يدرس شيئا ويعيش في مجتمع بطرسبورغ ٠

يحتل فسق « الشباب الذهبي » منزلة كبيرة في خطة الرواية ٠ ولكن السمة الجديدة لخطتها تتجلى في المقابلة المتضادة بين « المجتمع الاحمق » بما يحتويه من عبيد ومحتالين ومبارزين وسراق و « مجتمع الاذكياء » الذي يعتبر بمثابة أئتلاف الديسمبريين القادم ٠ وقد وردت اسماء شخصيات لها اصولها في الجمعية السرية مثل (سرغي) تروبيتسكي وكل من ايليا دولغاروكوف ونيكيتا موارفيوف ذاتهما اللذين تمت الاشارة اليهما في الفصل العاشر من « يفغيني انيغين » ٠

٢٣ـ راجع كتاب د ٠ د ٠ بلاغوي « الادب والواقع » المتعلق بالروابط بين نشر بوشكين وتقاليد كارامزين ٠ موسكو ٠ دار الادب الحكومية ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠١ ـ ٣٠٠ (فصل « بوشكين والادب الروسي في القرن الثامن عشر ») ٠

وبناء على هذا اصبح تصوير المجتمع الروسي في العشرينات ينطوي على مدى واسع ، وكانت في نية بوشكين اقامة مقابلة متضادة بين آل كوراغين من جهة وبيزوخوف وبولكونسكي من جهة اخرى ٠

لذلك طرأ تعقيد على طريق بيليموف الحياتي وكان عليه ان يختار بين معسكرين متعاديين ٠٠ وفرض عليه ، بعد الانحدار الاخلاقي الجسيم الذي هوى اليه ، ان يعيش ازمة نفسية اليمة ثم يبدأ حياة جديدة ٠

تطفو على السطح ـ في هذه الخطة ـ تلك العناصر في رواية المغامرات التي تجسدت في « دوبروفسكي » و « ابنة الآمر » ولكنها توارت تماما في المسودات والخطط المشار اليها اعلاه ٠ ان السمات التي تميز طبيعة واسلوب الرواية ذات الخطة المجزأة مبنية على « نهب ، وشاية ، محكمة ، عدو خفي ، رسالة الى اخيه ، جواب تارتوف » ومن ثم « مرض نفسي ، نميمة المجتمع الراقي ، حياة الوحدة ٠ القبض على ف٠ اورلوف وهو يسرق ٠ تبرئة بيلام » ٠

يفضي بنا موضوع الاثار التراجيدية المتعلق بانهيار العائلة النبيلة ، مباشرة من هذه الرواية الى رواية « المراهق » لدوستويفسكي ٠ تتطابق تقريبا صفات الاب وفيرسيلوف بطل رواية بوشكين مع الفتى دولغاروكوف في بعض الاماكن ٠ ولكن من الواضح تماما ان خطة بوشكين ارحب ، ولا يتسرب الشك الى ارتباطاته بالحركة الثورية التقدمية في عصره في هذه الرواية ٠ تحدد هذه الروابط بالذات المجال الداخلي للرواية الذي يخرج قطعا من اطر الحياة الخاصة واطر المجتمع الارستقراطي ، فبين يدينا رواية اجتماعية وسيكولوجية تنبثق القضية الرئيسة فيها من متناقضات المجتمع الروسي في مطلع القرن التاسع عشر والصراع السياسي الذى جرى حينئذ ٠ ولو ضمت هذه الرواية

(*) لقد حقق تولستوي ذلك في رواية « الحرب والسلام » التي تضم الاسماء المذكورة اعلاه ٠ المترجمة ٠

بين ثناياها موضوع « روسلافليوف » الوطني ولو تم الكشف والاجابة الكاملتين عن التعليق اليومي التالي : « ماذا سيقول الشعب الذي يتضور جوعا ؟ » (١٢ ، ٣٢) ـ وهذان المضمونان يقتربان مباشرة من موضوعها ـ لتكونت خطة تسبق في كثير من نواحيها رواية « الحرب والسلام » .

تجسدت سعة الاهتمامات الادبية لدى بوشكين في الرواية التي تدور حول بيليموف وكان قد قرأ عام ١٨٢٨ ، أي في السنة ذاتها التي ظهرت فيها روايته ، نتاج ادوارد بولفير الذي لم يكن معروفا حينئذ ثم اصبح يسمى فيما بعد اللورد ليتون . وتسمى روايته « بيلهام او مغامرات جنتلمان »[٢٥]. تأثر بوشكين كثيرا بأبداع بولفير في هذه الرواية ، ولا سيما بطريقة خلق الشخصيات التي تحتوي على الطيبة والنقائص والصفات الانسانية المختلفة والسعي لتبيان كيفية تكوين الشخصية منذ الطفولة وتأثير الجوانب السلبية في المجتمع الارستقراطي عليها والتوسيع الهائل لاطر الرواية التي تضم الصالونات الارستقراطية واكثر البيوت قذارة أيضا وتحتوي تصويرا نقديا للحياة السياسية في انكلترا .

ثمة رابطة اساسية « في الطريقة » التي تختطها رواية بولفير ليتون وخطة « بدأت اتذكر ... » . وبالرغم من ذلك فان افكار بوشكين برمتها موجهة للواقع الروسي ، ولانه ترك نتاجه غير مكتمل فقد ترتب على ذلك أن نسميها اما بالسطر الاول أو باسم البطل « بيليموف » .

لم يتسن لبوشكين اكمال رواياته التي فكر بها طويلا وعمل غير قليل في وضعها . وقد استهوته الموضوعات الواسعة الشعبية والشخصيات الكثيرة الوضوح والقضايا الملحة . ولكن خططه سبقت ريادتها الرواية الكلاسيكية الروسية . وقد سار كل من ليرمنتوف وتورغينيف وتولستوي ودوستويفسكي بطريقه الخاص به .

٢٥ـ بيلهام أو مغامرات جنتلمان « نشرت مترجمة الى اللغة الروسية » . لينينغراد ، دار الكتب الحكومية ، ١٩٥٨ .

لا يمكننا الاتفاق مع تقويم ن. بيركوفسكي الوارد في مقالته « حول قصص بيلكين » المتعلق بتفكير بوشكين الطويل واعماله الروائية الناقصة والنظر بازدراء الى خطط ومسودات الروايات الناقصة لشاعرنا العظيم «قصصا ارستقراطية » ويعتبرها دون أية مسوغات « عديمة الافاق من حيث فحواها ».

ماذا يعني التأكيد الاخير وما هو الدليل عليه ؟ « تكرب الحيـــاة الارستقراطية كما يصورها بوشكين النفس لغياب العنصر الجدي فيها . والشخصيات الارستقراطية تعوزها القوة . الجدية والقوة توجدان حيث يوجد النثر ... » [٢٦].

ايعني هذا « فقدان النثر » في « الارواح الميتة » و « ابلوموف » و « تاريخ مدينة » ؟ ولكن قول ن. بيركوفسكي يجانب الصواب تماما في مدلول جوهري آخر . فهل موقف الكاتب « غير جدي » ازاء التقلبات النفسية التي تعيشها فولسكايا وهل هذه التقلبات ذاتها « غير جدية » ؟ وهل تصميم طريق بيليموف الحياتي لا يتسم بالعمق والجدية ؟ وهل اللامبالاة التافهة التي يتصف بها مينسكي وقلق بطل « لقد تقرر مصيري ... » يفتقر الى طرح القضايا بصورة جدية ؟

وأخيرا ماذا يعني « فقدان النثر » في تلك المسودات والقطع الادبيـة التي يتكون فيها الحديث التحليلي للرواية الاجتماعية ـ السيكولوجيـة الروسية ؟ الم تدهش طبيعة النثر التي تميز « وصل الضيـوف الى البيت الريفي ... » ليف تولستوي وتأسره ؟ اليست كل كلمة هنا تفيض بالحركة الصادقة والنار ؟

---

٢٦ ــ ن . يا . بيركوفسكي ، مقالات حول الادب . موسـكو ــ لينينغراد دار الادب الحكومية ١٩٦٢ ، ص ٢٤٦ .

يقيم ن. بيركوفسكي ـ لاجل وضع « قصص بيلكين » في السمو الجدير بها ـ مقابلة متضادة بينها وبين اعمال الكاتب الاخرى محاولا النيل منها بشكل تعسفي .

ما المبرر لهذا العمل ؟ فهل قوة « قصص بيلكين » وصدقها وبساطتها الجليلة غير واضحة بحد ذاتها ؟ ان هذه المقابلة المتضادة لا تعود علينا بأية فائدة . فلا يجوز مطلقا التقليل من شأن بوشكين وتفكيره المتأمل الطويل .

كان بوشكين قد وصل الى طريق الرواية الواقعية ـ الذي ظهر بعد موته التراجيدي ـ عندما اشتمل مجال رؤيته على الديسمبريين وبسطاء الناس الذين لم يرضوا عن المجتمع الاقطاعي وصوّر تصويرا انتقاديا « الحياة الفاجرة » التي يعيشها آل أورلوف وال زافودوفسكي،موليا اهتماما خاصا لوضع المرأة الروسية وطبيعتها خالقا اسلوبا تحليليا جديدا يختلف تماما عن اسلوب قصصه .

يعتبر كل من فيودور امين ونيقولاي أمين وخيراسكوف وكذلك نقيضهما تشولكوف واسماعيلوف في عداد التاريخ السابق للرواية الروسية وينتمي كل من ناريجني وزاغوسكين الى هذا التاريخ السالف أيضا .

ظهرت الرواية الروسية بمسودات بوشكين في تلك الصورة التي اصبحت فيما بعد منار الادب العالمي في القرن التاسع عشر . وليست القضية مجرد قراءة تورغينيف ودوستويفسكي لهذه المسودات وتطويرهما لشخوصها وافكارها وانما هي قضية الواقع ذاته ، فقد نضج وتكون في حياة الشعب الروسي الروحية وفي بناء الشخصيات الانسانية ما تنبأ به بوشكين وما ادركه اخلافه ورأوه وحققوه في نتاجاتهم الابداعية .

اصبحت قصص بوشكين مدرسة فنية لملايين القراء • فقد رافق كل منا غرينيوف في حصن بيلاغورسك ودوبروفسكي مع القرصان • نشرت معظم مسودات روايات بوشكين الناقصة في عام ١٨٤١ و ١٨٥٧ ومن الطبيعي ان تجد اقبالا عليها أقل كثيرا من قصصه المكتملة وان لا تحوز على الاهمية نفسها • ولكنها بقيت العلامة البارزة في الرواية الروسية والجنين الذي تمخضت منه •

الدقة والقوة في لغة روايات بلزاك

يعتبر الاهتمام المتزايد في دراسة لغة الادباء من الصفات المميزة للنقد الادبي السوفياتي في السنوات الاخيرة • بدأ النقد الادبي يأخذ مقاليد الامور بين يديه في هذه القضية موليا « رصد » الأجواء النحوية المنزلة الثانية •

بعدما تلمس كثير من الباحثين طرقا جديدة في هذا المجال اصبحوا اسرى طريقة « الرصد » فاخذوا ينسقون الحقائق التي لا يجمعها جامع فني ويبينون ـ بهذا المعنى ـ المهام الفلسفية التي تفتقر الى الفهم العميق الواضح للاسلوب • وهذه مثلا مقالة س• ا• باخ (معالجة ليرمنتوف للغة « بطل عصرنا ») [1] التي قابل فيها بين صيغ مختلفة وظل يبدي اعجابه بين فينة واخرى بالاسلوب الناجح الذي صحح فيه ليرمنتوف مسوداته • وردت كلمة « اندفع » الى جانب « وثب » في المسودة ووضع ليرمنتوف كلمة « قفز » بدل الثانية • فهل من الضرورة بمكان ان يكون كاتبا عبقريا لكي يدخل مثل هذا التنقيح ؟ الجميع يفعلون هذا عندما يكتبون رسالة او خطابا او رسالة عمل أو مقالا في جريدة • فليس ثمة نزعة ليرمنتوفية في هذا التنقيح •

لم يلاحظ س• أ باخ البتة، عندما قرر بشكل قاطع ان الوجه الثاني افضل من الاول ، الشكل الذي تتجلى فيه النزعة الليرمنتوفية والشيء الجوهري عند ليرمنتوف • جاءت المسودة السابقة لقصة « الجبري » على الشكل التالي: « كانت الضوضاء مسلية جدا » وفي النص الاخير « كانت الضوضاء رهيبة ».

---

١ ـ اوتشونيه زابيسكي • جامعة ساراتوف المسماة تشرنيشفسكي • ج ٥٦ ، ١٩٥٧ ص ٨٣ ـ ٩٨ •

ويقول س. أ. باخ : « اذا كانت « مسلية جدا » تخلق فينا تصورا مرحا وتناقض النص العام للقصة فان « رهيبة » تتوافق معه تماما ... » .

ولكن أرجو المعذرة ، لان كلمة « مسلية جدا » لا تنطوي في لغة ليرمنتوف على شيء مرح مجرد . بل تستعمل كثير من الكلمات في « بطل عصرنا » بالمعنى الذي يناقض مناقضة صريحة مدلولها المباشر . وجرى التنويه بهذا الجانب في المقدمة : « لقد حاز هذا الكتاب على ثقة بعض القراء المنحوسة وحتى المجلات التي فهمت كلماته بمعناها الحرفي » . ولكن الباحث الذي يقابل بدقة بين كلتا الصيغتين يكتشف سوء فهم روح الكلمات والاسلوب والمعاني التي يتقصاها الكاتب .

لا تدرس اللغة الشعرية في كثير من الاعمال الاخرى باعتبارها بناء شعريا يتميز به كلام كاتب فريد لا مثيل له ، بل باعتبارها لغة مصقولة صقلا دقيقا عاما . وعلى الدراسة الادبية للغة الاعمال الفنية التغلغل في اعماق روح الكاتب الابداعية وفي طبيعة معانيه الخصوصية وبناء مشاعره ومن الضرورة بمكان أيضاح دقائق عمله وماهية افكاره .

سأناقش اثناء دراستي الحالية للغة روايات بلزاك آراء عدد من مؤرخي الادب الفرنسي . من المعروف ان فاغيه ولانسون وبعض الباحثين الفرنسيين المعاصرين لاموا ويلومون بلزاك على خشونته في الكتابة وافتقاره الكامل للدقة الفنية والفكرية ورهافة الاحساس . يقول لانسون عن لغة بلزاك ما يلي : « انه قبل كل شيء ، لا يمتلك اسلوبا ، وهو بهذا المعنى ليس فنانا ابدا ... انه مضحك ومتناقض ، ويقوم باستعراض الكلمات العاطفية الباهرة المزدانة بالاستعارات الضخمة المبتذلة ... ويظهر عجزه الرهيب في جميع الحالات التي يتطلب فيها المعنى كمالا اسلوبيا » [٢] .

---

٣ ـ غ . لانسون . تاريخ الادب الفرنسي . ص ١٠٠١ .

لقد اثار اسلوب بلزاك ، « او بالاحرى عدم وجود اسلوب عنده » ، سخط سانت بيف واميل فاغية وارسن اوساى وبروتنير وكذلك اندريه ليه بريتون ولو انه كان أكثر تحفظا منهم . ان الذين قيموا ابداع اسلوب بلزاك وطموحاته في الماضي هما تيوفيل غوته وتين .

يتعاظم في عصرنا سنة بعد اخرى تقييم بلزاك ـ فنانا أكثر فاكثر وبالرغم من هذا يبرز الطموح الثابت لدى النقاد البورجوازيين في تصوير اعمال بلزاك نفسها كشيء عرضي وغير متقن عفوي . يقول على سبيل المثال الناقد موريس بارديش في كتابه « بلزاك ـ روائيا » ، الذي صدرت طبعته الاولى عام ١٩٤٠ « في البداية تعلم بلزاك هذه الصنعة بصورة عرضية تماما ولم ير فيها شيئا ما خلا التسلية والنكات ... وتعلم ان يحاكي ما يظهر من تناجات في السوق الادبية ولا سيما ما يلقى منها رواجا ... » [٣] . وصف بارديش باصرار مستمر الشاب بلزاك بانه عاطل تافه أو ممتهن صاخب للادب وغض الناقد النظر عن حقائق كثيرة مثل موقف بلزاك الحماسي من ولترسكوت وولعه برابليه ، واعلن حالا (انها لاعجوبة ان تفضي هذه الدراسة الى خلق « الكوميديا البشرية ») .

وبالرغم من هذا فقد كان يشار دائما الى نقص هذه « الاعجوبة » وان بلزاك الذي وهب خيالا فريدا بقي كاتبا معدوم الذوق فظا .

اصحيح هذا ؟ اصحيح حقا ان بلزاك تعوزه دائما وابدا الكلمات أو ان كلماته سمجة عندما يريد التعبير عن شيء دقيق وعميق ؟ .

يمتلك بلزاك احساسا دقيقا باللغة ونشعر في لغته بعبق الكلمة الفواح **ووزنها وقوتها . فالكلمة متنوعة المعاني . في الحقيقة انها لمبالغة طريفة ولكنها جدية ما يقوله كاتب «فيراغوس» ان المرأة تمتلك مئة وسبع وثلاثين الف طريقة لتقول كلا وثمة عدد لا يحصى من الاشكال التي تنطق بها نعم .**

---

٣ ـ موريس بارديش . بلزاك روائيا ، ١٩٤٣ . ص ١ ـ ٢ .

يشحن الكلام الحي على شفاه ابطال « الكوميديا البشرية » وفي فهمهم بطاقة جبارة : فالفعل المديد للكلمة ومتانتها عامران بالحركة الانفجارية • الكلمات اشبه بضربات المطرقة التي تحطم الاوهام والاحلام أو التيار الداخلي الذي يثير الذاكرة باستمرار •

ثمة تراكيب ادبية عند بلزاك كان لها تأثير كبير على الكتاب اللاحقين : « نظر الجميع الى المقامر السعيد الذي ارتعشت يداه عندما حسب نقوده ». « **الجلد المكرمش** » • ترتبط شخصيات « المقامر » لدوستويفسكي بهذا السطر وتنبعث منه الصورة الرئيسة لليدين المندفعتين المنهكتين المرتعشتين المدعيتين في قصة ستيفان زيفايج « **اربع وعشرون ساعة في حياة امرأة** » • والى جانب هذا نعثر عند بلزاك على ما يلي : « كم من الاحداث تزدحم في فسحة ثانية واحدة وما اكثر الاشياء المرتبطة بتهاوي الاركان ! » •

ان بناء هذه العبارة بلزاكي بحت • فالفكرة الشاملة العامة ممتزجة عضويا بشيء ملموس مجازي فعال ومرئي • وتجد عمادها في الصورة القصصية المتغيرة ذات الطابع اليومي البسيط من الناحية الحياتية • ان الرابطة التي تشد الافكار في مجال « الكوميديا البشرية » بالاشياء التافهة الزهيدة مثل رمي النرد لها شأن خطير خاص في اسلوب بلزاك • تتدفق قوة هذه العبارة من الاستعمال الدقيق والمجازي لكل كلمة « كم من الوحدات تزدحم ••• » انها تضغط بعضها البعض وتعصره • ينطوي هذا الفعل على فهم بلزاك للعالم الحافل بالحركة والصراع والناس ويتجلى ادراكه لحياة الفرد الذي تترصده المخاطر والفواجع • وتكمن في هذا الفعل والكلمات اللصيقة به الفلسفة البلزاكية الجديدة للزمن • لم يعامل احد قبل بلزاك الزمن باعتباره مادة عامرة وواقعية • ان « فسحة ثانية واحدة » لا تبدو ضخمة في وعي بطل من الابطال وانما في حركة الاحداث الموضوعية المتنوعة ذاتها التي يؤلف الكاتب بينها •

ان الظلال التي تعبر عنها الكلمة هي التي تحتل أهمية كبيرة وليست الخطوط العامة للفكرة : « وما اكثر الاشياء المرتبطة بتهاوي الاركان ! » تفقد هذه الترجمة لونها الحقيقي فالافضل ان نقول : « ما اكثر الاشياء الخفية » ولكنه لايجوز ترجمتها على هذا الشكل بالرغم من ان هذه الترجمة تظهر كنه اللغة البلزاكية • ثم يقول : « ضربة القدر » ، الى أي درجة تظهر أهمية الكلمة القصيرة الجافة « ضربة » والرابطة القائمة بين هذه العبارة والتعبير الذي يليها : « ضربة جديدة ، انقلاب حكومي ، انعطاف هائل في المصير »•

وهكذا نجد بين يدينا عبارة مشدود كل وتر من اوتارها وكل ما فيها متناسق ودقيق وقوي ، عبارة تنطوي على الاستخدام البلزاكي لجميع الكلمات ولا سيما المنبورة منها •

يقوم بلزاك دائما بالارواء الفائق لجزء خاص من النص الادبي ، زهيد من حيث حجمه ، يقترب فالنتين لتوه من العجوز ناظر المُشَلّح الذي تخصص له اقل من نصف صفحة في الرواية • ولكن شخصيته تتكشف في جميع ابعادها الحياتية والفلسفية • تتجلى اصغر الجزئيات بكامل قوتها بماضي العجوز المتجسد كله في مظهره كما هو شأن لوحة ريمبرانت او سيروف حيث تجسم فيها حياة المرء المنصرمة • ان نظرة العجوز فقط هي المرئية والظاهرة ، انها : « معتمة وباردة » « ويستطيع الفيلسوف ان يرى » « وقد احسّ فالنتين بصورة عفوية وغامضة » • الشباب الملتهب في المقامر المدمن على اللعب و « بؤس المستشفى والتشرد وسنوات السجن المضني ••• » •

ان هذا الانسان الذي يقتات حساء رخيصا « اصبح الان تجسيدا باهتا للعواطف المشبوبة وغدا مظهره عاديا للغاية » • يقترب اسلوب بلزاك في هذه الحالة من هيغو الذي استهوته في هذه السنوات الافكار المجسدة في الانسان أو في شيء من الاشياء • ولكن الشخصيات عند هيغو الرومانتيكي ـ وهي

حملة مفاهيم تجريدية ـ تبدو شبحية وخيالية ،في الوقت الذي تكــون محسوسة تماما عند بلزاك كما هو شأنهذا العجوز الذييعطي رقم المُشَلّح الى فاتنين وهو في عجالة من أمره ليخسر آخر نقوده • من خصوصية لغــة بلزاك ، ابان خلق هذه الشخصيات ذات الطابع الرمزي في نهاية المطاف ، الدقة الزمانية والمكانية الاعتيادية • وعلينا أن نشير مثلا الى ان العجــوز لا يقتات حساء رخيصا حسب وانما يتغذى على ذلك الحساء الذي كان يعد في باريس في العشرينات من الجيلاتين المستخرج وفق طريقة الكيمياوي جان دارس ويقدم في بيوت العجزة والفقراء •

تتحد مع شخصية ناظر المُشَلّح افكار اخرى تتميز بالدقة والرهافـة والتعبير المتقن • وترتبط هذه الافكار بوجهة نظر معينة للاشياء تتخذ فيها الجزئيات الصغيرة اهمية بالغة ، يتناول الناظر قبعة فالنتين عند مدخل بيت القمار قائلا : « اتعرف انك ما تكاد تخطو خطوة فوق السجادة الخضراء ، حتى لا تعود ملكا لنفسك كما لم تعد قبعتك بين يديك ، لقد اصبحت تحت سلطان القمار انت ومزاجك وغطاء رأسك وعصاك ومعطفك » • تبـــدو نبرة الحديث الشديدة المحذرة اقوى في النص الاصلي « تذكر دائمـــا » « انت في القمار » «يقامرون بك» • اود احيانا ان يُترجم بلزاك دون تخفيف قوة النص لغرض ابراز تلك الدلالات الجوهرية التي تتضمنها « الكوميديا البشرية » •

تقود واقعية بلزاك القارىء الى الحياة الحقيقيـــة • لا يســـتعمل الارستقراطيون في حديثهم "hein" * وفقا للقواعد الكلاسيكية او لاحكام نغمة الحديث السليم • وقد اتقن فاغيه هذه الاصول بمساعدة مربيته على ما يبدو • ولكن بلزاك الذي يتخطى جميـــع انواع القواعد ، يكتشف في الناس متناقضات مفاجئة فاستخدام "hein" ينافي نغمة الحديث السليم •

(*) تعني : ماهو •

وتذكروا ما جاء في « الاب غوريو » نفسه عندما نطق بهذه الكلمة المنحوسة – التي لم يوجه فاغيه وحده اللوم الى بلزاك بخصوصها – وما قاله عن اناستاسيادي ريستو الكونتسه الفاتنة : « انها حصان اصيل وامرأة كريمة المحتد » . من قال هذا ؟ الكاتب ؟ كلا . هذا كلام الوسط الارستقراطي الباريسي : « حصان اصيل وامرأة كريمة المحتد ، بدأت هذه العبارات تحل محل ملائكة السماء وصور اسيان واساطير الحب القديمة » . لا يستخدم بلزاك الحديث الارستقراطي المتفق عليه ، وانما الحديث الواقعي ولذلك يشكل احيانا مفاجأة او صدمة . ولابد لنا من الاشارة الى ان "hein" التي نطقت بها الكونتسه دي بوسيان مبررة سيكولوجيا ومعبرة ولها دوافعها، حيث تفلت منها في لحظة من التشتت النفسي . وتتجاوب معها تماما عبارة الدوقة دي لانجه ، بل انها أكثر منها طاقة تعبيرية ولا تقل عنها من حيث سوقيتها : « يجب ان يكون مغرما لحد الجنون كما هو شأن ريستو بحيث يلطخ بالطحين المدموزيل انا ستاسيا » . وهذا هو حال راستيناك الفتى المهذب المتأدب الذي يشعر ان الارض تميد تحت قدميه ويتذكر فجأة انه شرع يتكلم مثل الحلاق .

يلتقط بلزاك ويسترجع جميع ظلال حديث الناس في عصره ويصورها في استعمالاتها ومفاهيمها الجماعية . ولذلك تكتسب النبرة في روايات بلزاك أهمية خصوصية حيث يستهويه تصوير النور الذي يخترق مجاهل الظلام ، لان ذلك يزيد من القوة التعبيرية لعالم الاشياء . وهذا هو شأن ظلال الصوت الانساني ، التي تلون الكلمات التافهة وتمدها بالقوة وتجعلها حافلة بالالام التي تراكمت منذ سنوات طويلة .

يشكل قاموس بلزاك المتنوع للغاية حاجة عضوية يتميز بها اسلوبه وتلك المرحلة التي تصبح فيها روايته نوعا ادبيا رحبا شاملا لشذرات الحياة . فاذا كانت الفيكونتيسة دي بوسيان تفلت منها كلمات من مفردات فوترين

المحكوم بالاشغال الشاقة ، فان لغة فوترين عبارة عن مزيج من اصطلاحات اللصوص وشيء من الميتافيزيقيا « الحادة » . وعلى الرغم من ان كلا منهما يمتلك كلامه الخاص وطريقته المتميزة في فهم العالم فان احاديثهم الشخصية تتلاقى ، والسبب هو تلاقي افكارهم في نقاط جوهرية بالغة . وهكذا يقابل بين نقيضين متطرفين مثل اللص الوقح السافل والمرأة الارستقراطية المتأدبة المتكبرة المتألمة في سريرتها ، ومصدر هذه المقابلة هو تجانس خبرتهما الحياتية في قضية جوهرية في النهاية . ويغدوان شاهدين موضوعيين يعكسان بطريقتهما المعينة الحقيقة أو يشوهانها . ولا يحتاج بلزاك الى الاستعانة بالتأثيرات الميلودرامية كاللقاء بينهما « وهذا ما يميز اسلوب هيغو وسو » . انهما امام بعضهما وجها لوجه : فالرواية تنطوي على المقابلة بينهما . انهما مرتبطان بتأثيرهما المتبادل القوي على المبتديء راستينياك الذي يبحث بحماس عن الحقيقة .

تعتبر لغة شاتوبريان وبنيامين كونستان وموسيه لغة المشاعر المتأدبة الضيقة النطاق . توسع جيرمان دي ستال ميدان اللغة ولكنها تظل حبيسة المجال التجريدي البالغ . يسمي ستندال الاشياء بصورة اكثر محسوسية ويخطو هيغو خطوة مندفعة الى الامام ، ولكن النبرة الانشائية التراجيدية تهيمن على اسلوبه . اما لغة بلزاك فهي اللغة بحلتها الواقعية. انها لغة الصرفي والعامل غير الماهر والسيدة النبيلة والمومس والعقيد القديم والموظف الشاب والقس والطبيب والطالب واللص . انها لغة العطور والفلك والكيمياء والشؤون المطبعية والبورصة والصالونات والوزارات والحانات ومرسم الرسام والمكاتب التجارية . انها لغة بيانات الاسماء وقوائم الاسعار وكلام الشارع والسياسة والفن والدين والفلسفة . تنطوي هذه اللغة المتنوعة على وحدة تشد اوصالها. فكل عبارة تشع بالقوة النووية الصحية . وتتميز طبيعة كلام بلزاك بالطراوة ، كما لو كنت تسمعه للمرة الاولى وبالرغم من هذا تفهم حالا كل كلمة من كلماته . ولغته قوية ومتينة بفضل الغزارة البالغة التي تتضمنها التأملات والاحداث .

ان تفاصيل الظروف والصورة وخصائص اللغة تقوم جميعها على خدمة الحدث في الرواية • والحدث عنده ذو تركيب متنوع ومتلاحم وملموس شأنه شأن القضايا الاخرى لدى بلزاك • ومن هنا نلحظ التضاد بين روايته والرواية ذات الحدث المستقيم الاحادي التركيب السائدة في مطلع القرن أو في رواية موسيه • ان ما يحدد هذا التركيب المتنوع : ١ ـ بناء المشاهد المنفصلة ، ٢ ـ تركيب الرواية برمته ، ٣ ـ فكرة « الكوميديا البشرية » وبناؤها •

ما كاد يتخطى راستينياك عتبة بيت الكونتسة دي ريستو حتى تزاحمت عنده انطباعات جزئية عديدة حددت وضعه النفسي وسلوكه • نظر الخدم اليه باحتقار لانهم رأوه وقد جاء ماشيا • ويتذكر حصانا جميلا يضرب حوافره بالارض امام البيت ، مربوطا الى احد العربات الانيقة التي « تفصح عن ابهة الحياة المترفة والنزعة الى السرور بكل شيء في باريس » • يتعاظم حجم احدى الانطباعات العابرة ليتخذ حجم لوحة كاملة للعادات • لم يحصل الخادم على أي جواب من آناستاسيا وعرض على راستينياك الدخول والانتظار في غرفة الاستقبال حيث يوجد بعض الاشخاص هناك • ويفتح راستيناك المغتاظ من سخرية الخدم المحيطين به وهو يتكلف اللامبالاة أحد الابواب كيفما انفق واذا به يدخل غرفة تتكدس فيها الخزانات والمصابيح الخ ، وتفضي عبر ممر معتم الى سلم داخلي • ويسمع من خلفه ضحكات مكبوتة وتعمق آلامه نبرة « الاحترام المزيف الشبيه باستهزاء آخر منه » وقد حدثه الخادم بها ، مبينا له الطريق الى غرفة الاستقبال • واصطدم اثناء تقهقره الى الخلف بحوض الاستحمام واستطاع بصعوبة الامساك بقبعته التي كادت تسقط في الماء • واصبح فجأة وللحظة واحدة شاهد مشهد مذهل : ترافق الكونتسة دي ريستو العجوز غوريو الى نهاية الممر شبه المعتم وتقبله مودعة اياه • ويتذكر راستيناك تفكير فوترين ويتبع الخادم بصورة آلية • ويخرج مكسيم دي ترابي من غرفة الاستقبال وهو يترنم بترانيم ايطالية • ويرى في هذه اللحظة بالذات

غوريو يسير قاطعا الفناء • ويظهر خادم في البوابة المفتوحة • يلقى تغيير العشاق الاعتباطي ونظرات غوريو والكونت دي ريستو القادم تحليلا موجزا ودقيقا يؤدي الى هذا التعميم النمطي : كان يمكن ان ينظر ريستو نظرة غيظ الى غوريو ولكنه انحنى لـــه باحترام مصطنع كما يفعلون مـع المرابين أو الاشخاص ذوي السمعة المشبوهة الذين يخجلون من الاختلاط بهم ولكن يحتاجون اليهم ويعقب ذلك بسرعة فورية المشهد بين آناستاسيا ومكسيم وراستينياك وريستو الذي يحتوي ويربط بضع خطط من المسارات المنطوية على علاقات متبادلة معقدة • وتعتبر ابسط الايماءات والنبرات والنظرات في هذا المضمار ذات مضمون غني ، لانها تنطوي على تطوير الحدث : وتستمر فاعلية المشاهد المتوارية بعيدا مثل مشهد المر شبه المعتم الى حين ظهور القوة المحركة المناسبة الى سطح الاشياء • كان ترحيب اناستاسيا الاول براستينياك ذا نبرة تنم عن ضرورة امتثال ذلك الشخص الذي ينبغي ان يتوارى فورا • كانت النظرات التي وجهها مكسيم الى الكونتيسة طورا والى الطالب الشاب طورا آخـــر تقول بوضوح : « ولكن ، يا عزيزتي آمل أخيرا ان تقذفي هذا الشخص الغريب الاطوار بعيدا » • وكانت نظرة اناستاسيا التي نفد صبرها واضحة غاضبـة باردة ومتسائلة وتعني : « لماذا لا تخرج ؟ » • وكان سلوكها الحذر والوقح في الوقت ذاته يتحدد انطلاقا من طبيعة صوت زوجها •

يناقض هذا المشهد ، سواء من حيث طبيعة النبرات والمحركات والايماءات ، تلك الكلمات المزدحمة المعنى والعفوية والمصطنعة في الوقت ذاته • ولكـــن الضحك الآتي من الغرفة المجاورة اغنى مضمونا من الحديث • وكذلك رفرفة اذيال مبذل اناستاسيا التي انسابت سريعا ، كانت أقوى تعبيرا من الكلمات • ثم جاءت بعدئذ الخاتمة المنطقية : وهي توجيه الدعوة الى راستينياك من قبيل المجاملة واصدار أمر للخدم بعدم استقباله بتاتا • يفضي هذا التنوع لاحدى المشاهد غير الكبيرة الى وحدة كاملة • فهذه أول معركة خاضها طالب فقير من المجتمع الباريسي الراقي وأول هزيمة كابدها •• ويتجلى التكامل المذهل في

طريقة تقديم صورة مكسيم دي تراي في اطار هذا الوضع وهي ترسم عبر انطباعات راستينياك عدوه ابان احتدام المعركة . يذكره شعر مكسيم الاشقر المصفف تصفيفا ماهرا بالحالة الرهيبة التي كان عليها شعر يفغيني ويذكره حذاء مكسيم الانيق النظيف بحذاء يفغيني الذي اتسخ اثناء سيره ماشيا بالرغم من جميع محاولاته . وتذكره بدلة مكسيم الانيقة التي توحي بشيء نسوي في مظهره الانيق بالتناقض الحاد بينها وبين سترة يفغيني السوداء التي لايجوز ارتداؤها في الساعة الثانية ظهرا . ويشعر راستينياك انه مجروح ومهزوم وضعيف . لقد اسخطته عظمة الشعر المصفف والحذاء النظيف والبدلة الانيقة. ويستخلص من هذه المقابلة المتضادة درسا قاسيا يصبح درعا له في نضاله المستميت .

احقا انه صعب على بلزاك تصوير الظلال الخفيفة في الحياة الروحية ؟ كلا . لقد عبر في حالات جمة بصورة متقنة وبسيطة وبطريقته الخاصة عن الاوضاع النفسية البالغة الدقة وحركتها وتحول المشاعر . ان بلزاك اجتماعي — بالدرجة الاولى — في تصوير المشاعر الانسانية . لا يهتم كاتب « الكوميديا البشرية » في تقصي تاريخ هذا الحب أو ذاك وانما يشغله تاريخ المجتمع الفرنسي الذي يكون جزءا من مكونات تاريخ هذا الحب . ولذلك يعتمد ظهور الشعور وتطوره وموته على جملة عوامل مؤثرة من الخارج .

« لم يعرف لوسين لويزا في هذه الغرفة الباردة المحجوبة عن الشمس ذات الستائر القديمة ... والاثاث العتيقة التي تنم عن ذوق رديء . في الحقيقة يوجد هذا النمط من الناس الذين يفقدون سيماءهم وحتى قيمتهم بمجرد نزع تلك الاشياء والحاجات والاماكن التي تشكل اطارا لهم » (الاحلام الضائعة) .

يلعب عالم الاشياء دورا في لغة بلزاك لا نظير له لدى اسلافه ، ولا يقتصر ذلك على وصف الشوارع والثمر والاسيجة والفناءات والبيوت والاوضاع

حسب ، وانما يتجاوزه الى تصوير الحياة الروحية . وتعني في هذه الحالة : « لم يعرف لوسين لويزا ... » ثم « ... في هذه الغرفة الباردة المحجوبة عن الشمس ... » الخ ، ان الاشياء لا تجسد الوجود القائم فقط ، وانما تقوم بدور المحرك لحياة البطلة الروحية وتلك القوة التي تكشف خصائص جديدة مفاجئة في بطلة الرواية . وتخدم التفاصيل المادية هدفا واحدا : ان يعرض عرضا كاملا ذلك التحول الداخلي العميق الذي جرى في وعي لوسين عندما رأى مدام دي بارجيتون بصورة جديدة تماما .

يضفي تلوين التحليل النفسي بعالم الاشياء دقة بالغة على لغة بلزاك . ومن الطبيعي تماما ان يتلاشى شعور السيدة دي بارجيتون السطحي القائم على الزهو بسرعة مثلما تلاشى حب لوسين لها لدى مقارنته بالناس الذين احاطوه في باريس . « ان سترته ذات الكمين القصيرين للغاية وقفازيه الريفيين السمجين وصدريته الضيقة جدا جعلته يبدو مضحكا بالمقارنة مع الشباب الجالسين في الشرفة : ووجدت السيدة دي بارجيتون ان هيئته مزريه » . وسواء وضع النقطتين بلزاك نفسه او الناشر فان لهما أهمية تعبيرية بالغة في هذه الحالة . لان هاتين النقطتين قادرتان على الربط المنطقي اكثر من علامات الوقف الاخرى في الموقف الراهن وكان يمكن الاستعاضة عنهما بكلمة « ولهذا السبب » .

ومن ثمة فانّ معنى « سترته ذات الكمين القصيرين للغاية » و « صدريته الضيقة جدا » الخ . يفضي بنا مباشرة الى توضيح ذلك التحول الداخلي الذي طرأ في الوقت ذاته على السيدة دي بارجيتون . ان تكديس الجزئيات لا يضيء حياة الابطال الروحية حسب ، بل يضيء المنطق الشعري للسرد أيضا . ويقودنا هذا المنطق الى نتيجة شعرية متقنة وملموسة للغاية : (وظهرت خيبة أمل السيدة دي بارجيتون ولوسين في بعضهما البعض ، وكانت باريس هي السبب في ذلك) . يتجلى اثر باريس في كلا القرويين بكل قوته في عبارة

« هي السبب في ذلك » المنطقية في طبيعتها والتي تجسد بوضوح التكوين العقلي في لغة روايات بلزاك : غزارة الجزئيات ، الوضع ، العلاقات المتبادلة المؤدية الى التعبير البين عن الفكرة التي تصبح ثمرة التقصي في مجاهل الحياة الفرنسية •

لا يظهر الخيط الشعري الواضح من الماضي القريب حسب ، وانما يمتد الى المستقبل القريب مبينا الوقائع التالية : « لم تتح لكل منهما فرصة قطع الروابط التي تجمع بينهما • ان هذه الضربة الموجهة للوسين لم تضطره الى الانتظار طويلا » تتخذ الدعوة الواضحة الى المستقبل لونا مزدوجا في لغة الرواية : ان شكل التعبير نفسه يوقظ حب الاستطلاع لدى القارىء ويكشف عن شعور الكاتب القوي الذي يعرف مسبقا ما سيجري فيما بعد • ومن الكلمات المتميزة التي تتكرر غالبا في ظروف متباينة هذه الكلمات القوية (« وقطع الروابط » « ضربة الفأس » « رهيب ») وتصبح احيانا الكلمة الاخيرة **مهيمنة** في فصول جمة من روايات بلزاك العديدة •

وتتجلى الدقة في تصوير متعرجات الحياة الروحية والوانها الواضحة في تلك الصفحة ذاتها من « الاحلام الضائعة » • تقول شاتيليه بلطف بعدما شعرت باهتزاز رأي السيدة دي بارجيتون في لوسين ، ان هـذا الشاب « مضجر للغاية » • اما لويزا فتدافع بحرارة عن لوسين (الذى يعبر سريعا وبأيجاز عن افكاره الرائعة) وينهي الكاتب كلامها على الصورة التالية : « قالت نيغريبيليس الفخور التي لا زالت تمتلك الشجاعة الكافية للدفاع عن لوسين لا في سبيله بل من أجل نفسها » • تجلى جوهر هذه الارستقراطية المتقلبة الاطوار المشغولة بصورة رئيسة بذاتها فقط ، بأقتضاب ودقـة في التناقض والتردد والاندفاع • ليس ثمة من تأدب فالامر ببساطة هـو « ••• لا في سبيله ، وانما من أجل نفسها » • ان خاتمة المؤلف قوية وواضحة في مقابلتها المتضادة لحديثها الدفاعي الذي كان يمكن ان يعتبر ـ لولا هذه الخاتمة ـ تعبيرا عن متانة حبها وصلابته •

تلعب بدلة الريفي القادم الى باريس دورا غير قليل في دوامة هـــذه الجزئيات التي تحطم لوسين . يدخل وصف البدلة في الرواية عادة ضمن صورة البطل ليبين خصوصيته ، بينما يدخل هذا النمط من الوصف عنـــد بلزاك في ماهية الاحداث كما هو الحال بالنسبة لوصف الظروف . (... عرف الشاعر ذو الاحاسيس الحية والنظرة الثاقبة بشاعة الثياب البالية التي يرتديها ومعايبها التي بدت له مضحكة ... » . تتعاقب التفاصيل الجزئية ، الزهيدة الواحدة تلو الاخرى وتتخذ في نظر الشاب الطموح طابعا تراجيديا . ولذلك تصاحب وصف السترة والبنطلون والصدرية التي تعتبر قمة الاناقة في انغوليم ، نعوت لا تعبر عن طبيعة هذه الاشياء المادية وانما عن دلالتها في حياة لوسين الروحية « انعدام الهارموني المكرب للنفس » « الخطوط البيضاء المهلكة » « ايقظت اطراف ثيابه المشرشبة اشمئزازا قويا فيه » . ان هذا الشاعر والحالم في الوقت ذاته مستغرق في افكاره حول ملابسه والثياب التي يرتديها مختلف الناس في باريس بحيث تثير انطباعاته في هذا المضمار قلقا قويا ، بل حتى انفجارات فيه . يرى لوسين بائعا في الشارع يعرض ياقة مثـل التي خاطتها له اخته بعناية كبيرة : « شعر لوسين لدى رؤيتها بضربة مباشرة في صدره » . ويصر الكاتب على استخدام الدقة المادية في تعابيره . وهو يعلل بالذات تعبيره من زاوية اخرى قائلا : « لا تظنوا هذا ضربا من الطفولة ، من الطبيعي ان الاثرياء الذين لم يعانوامثل هذه الالام يخيل اليهم أن هذه الحالة تافهة وغريبة ، ولكن هموم البائسين جديرة باهتمامنا شأنها شـــأن المصائب التي تهز حياة أقوياء الناس الذين يمتلكون جميع الامتيازات » .

تنفرد طبيعة الافكار البلزاكية واسلوبها بجميع المميزات التي اتينا على ذكرها : فتعابيره لا ترمي الى اثارة القارىء ظاهريا وانما الى بلوغ الحقيقـة وهو شديد في تحقيق الدقة الكاملة لكلماته ولا يخشى خرق اطر الســـرد

والتوجه الى القارىء ليقنعه ويعيد اقناعه بصحة موقفه . ان بلزاك شأنه شأن هيغو وخلافا لميريمه وفلوبير ، لتيوفيل غوتيه طبعا ، لا يشغله الفن لاجل الفن، وانما يهمه التعبير عن افكاره والالحاح عليها . وهـذا ما صـدم ويصـدم الجماليين .

ايمكن لموضوع الملابس والاحذية ان يحتل مكانا رحبا في الرواية فيما بعد ؟ انه في مونولوجات لوسين الداخلية يشبه تقريبا راسين . اذ تتعاقـب علامات الاستفهام.والتعجب في نمط بلاغي خاص ولكنها عادية للغاية : « هل تحدس امرأة ما وجود ساقين جميلتين مخفيتين في هذا الحذاء القبيح المصنوع في انغوليم ؟ » تقترن دقة الاستعارة والمقارنة بعدم دقة بناء كلامه النحـوي وقلة اكتراثه به . اذ لا يجوز القول « ساقين في حذاء واحد » وتظهر الاستعارة « ظل الذهب مقفلا في شوائبه المعدنية » والاصطلاح المعدنـي « شـوائب معدنية » جاء في مكانه تماما . ان البناء الفني للغة الرواية اعلى بما لا يقبل المقارنة من الصياغة والبناء النحوي . ويمكننا القول ان صياغة ميريميه ، بهذا المعنى ، لا غبار عليها ولكن اسلوبه الساطع المصقول افقر كثيرا من اسـلوب بلـزاك .

يدخل حصول لوسين على بدلة باريسية جديدة مع الكارثـة المرتبطـة بهـذا الحدث في صلب المحور . التقطت حـالا عيـون العاملين المسرحيين الحاذقة « الملابس الفاخرة المستعارة » التي يرتديها لوسين ولم تعرفه في البداية السيدة دي بارجيتون « في زيه الجديد » . ويشعر لوسين وهو في بدلته الثمينة التي افلسته كأنه التمثال المصري فهو حبيس هيئته . لقد صعقه دي مارسيه تماما مثلما صعق مكسيم دي تراي في حين من الاحايين الشاب راستينياك : « يتسم دي مارسيه بالحيوية والظرافة والثقة بحيث لا يمكن الا ان يثير الاعجاب ، اما ملابسه فملائمة له تماما وبهذا كبح خصومه المحيطين به .

ولتحكسوا انتم ماذا يكون الى جانبه لوسين المتجهم المتوتر المستجد شأنه شأن ملابسه ! » (*) .

يبلغ ، في هذه العبارة ، المنطق الشعري لصورته نهايته الكاملة . ليس ثمة من زوائد في جزئيا تموضوع الملابس والاحذية في الرواية . فكل شيء يسير نحو غاية محددة . ويتمثل امامنا اصطدام عالمين مدعوم بإثباتات مادية. يرتدي دي مارسيه بدلة تلائمه تماما ، مما قوى فيه ثقة لاتقهر بأنه لا يمكن الا يثير الاعجاب . وبهذه الثقة كبح خصومه .

يتم التركيز بصورة رائعة في هاتين الصورتين المتضادتين تضادا تراجيديا على هذه الاسطر : اولا مجمل الصفحات السابقة ، ثانيا بداية وضع لوسين الجديد في باريس . ان « المعادلات » اللغوية دقيقة في هذه الحالة ، شأنها شأن المعادلات الرياضية ، ومقياسها الطبقات الاجتماعية في عالم الملكية الخاصة . ان هذه الاسطر ملموسة وعامرة بالحياة . والحركة متدفقة بقوة نحو المركز وتعتبر « كبح خصومة المحيطين به » من اقوى العبارات في هذه الاسطر .

(*) تخفف « كبح » من تعبير بلزاك « سحق » . ولا تناسب الترجمة التي تمت تحت اشراف أ. فيودوف « يفوق جميع خصومه » النص الاصلي بتاتا . ويضيع احيانا وفجأة بلزاك في هذه الترجمة الكاملة الممتازة ولا سيما في تلك الحالات عندما تكون الترجمة صعبة حقا . ولنأخذ على سبيل المثال : « غامت اشعة الهالة الشعرية » تضيع في هذه الترجمة : ١ ـ ظلال القوة الموجودة في الاصل « جرى تجريد » ٢ ـ ادخلت كلمات «الهالة الشعرية» التي لا وجود لها في الاصل ودخيلة عليه ٣ ـ التخفيف من حدة التعابير . كيف نترجم هذه الكلمات القليلة ؟ « لقد جردوا الشاعر من اشعته » ؟ كان يمكن ان يكون هذا تطرفا آخر .. وتبقى احيانا ، بعد اسقاط الترجمة للاصل ، علامات الاسلوب الجوهرية .

تتجلى دائما في لغة ابطال بلزاك جنبا الى جنب ميزاتهم الفردية ، المعادلات الحية للكاتب المعروضة بصورة مجازية وهي بمثابة قوانين الحياة المعاصرة له : « كنت مدفونا تحت الجثث والآن مطمور تحت الناس الاحياء ، تحت الاوراق والحقائق وتحت المجتمع برمته الذي يبغي طردي لاعود قافلا تحت الارض » « العقيد شابير » .

تطفو قوانين الحياة البربرية التي يجري وعيها بعمق ـ الى الخارج لدى معاشرة الناس وابان الصراع المخاتل والقاسي والضغوط المتبادلة . تكمن القوة الرئيسة وحيوية لغة بلزاك وصوت الكاتب واصوات شخوص الرواية في الكمال والتعبير الفني للنبرات وفي نغمة الصوت التي تسمع على صفحات الكتاب في رنين لا يقل عما يصدر من اكثر الممثلات والممثلين عاطفية . كم تنوع تحمل كل كلمة تصدر من شفاه زوجة العقيد شابير والكونتسة فيرو . انها تثرثر مع ديرفيل وهي تلاطف قردها غير راغبة في الحديث الجدي ، وتساوم باصرار وشراهة وتقوم بتمثيل مهزلة انكار زوجها الاول . وتترقبه عند مخرج مكتب المحاماة . وماذا تستطيع أن تقول « مسيو ! » فهل يمكن اختيار كلمة اكثر شيوعا منها واقل دلالة ؟ ولكن هكذا ترن هذه الكلمة على شفتيها : (« اخذ الجندي العجوز يتململ عندما سمع هذه الكلمة الاولى ، الرهيبة وحدها : « سيدي ! » ، احتوت هذه الكلمة على التعنيف والتوسل والعفو والرجاء واليأس والسؤال والجواب ، لقد انطوت على هذا كله ») .

ايجوز ان تحتوي رنة الصوت التي تلفظ بكلمة صغيرة وليست بذي معنى اشياء جمة ومتنوعة بصورة بالغة ؟ لا أظن . هذه هي الحياة بالذات وهكذا يتجلى فيها الصوت الانساني . ولكن بلزاك يقدم توضيحا مفاجئا : « ينبغي ان تكون ممثلا لكي تشحن كلمة واحدة بكل هذه التعابير والمشاعر » .

ومن ثمه فالانتقال رائع من حادثة خاصة الى القانون العام : « لا تكون الحقيقة بمثل هذا الكمال في مظهرها ، لانها لا تعرض كل شيء على السطح ، ولكنها تتيح لنا النظر الى الداخل • » وينتهي هذا المقطع الكامل تماما مثلما بدأ ، واعني بوصف ذلك التأثير الذي احدثته كلمة « مسيو » الماكرة البارعة المصطنعة في شابير • « كان العقيد قد تملكه الندم لانه يستطيع الارتياب والطلب والسخط فأسبل عينيه لكي لا يظهر انفعاله » • انه مهزوم ومخدوع •

وعلى الرغم من هذا فقد كان يفيض بطاقة قوية • فهل اثار جنونه مظهر الكونتيسة وكلامها الصلف وماذا طعنه ؟ نبرة الصوت والكلمة الواحدة التي صدرت عنه ـ « مسيو » •

اجل ، ان اسراف بلزاك الواقعي بالمبالغة ليس اقل مما هو عليه عند هيغو الرومانتيكي • المبالغة مختلفة جوهريا في اشكال الكلام • وفي هذا المقطع تتحدد الكلمات القوية « ارتعاش ، ارتعاد ، انفجار ، مرعب ، قنوط ، قلق » مع الكلمات المضغوطة المتميزة : « قلب ، الياف ، اعصاب ، هيئة ، روح وجسد ، كل ، مؤاخذة ، صلاة ، سماح ، امل الخ • » ولكن مبالغة بلزاك واقعية ، انها عدسة مكبرة موجهة نحو الحياة •

ومن الشهرة بمكان فن بلزاك في وصف الشوارع والفناءات والابواب والبيوت والاوضاع بل وحتى الهواء في مساكن انماط مختلفة من الناس ولكنه يصور الطبيعة بدقة وبطريقته الخاصة • وهو مشغول بالدرجة الرئيسة ابان وصف الطبيعة ، مثلها مثل الظروف ، في رسم الحياة الانسانية • ان تصوير المتنزه الارستقراطي في « قضية غامضة » و « الفلاحين » عبارة عن محاولة للدفاع عن عظمة الماضي القريب • ويشير عمر اشجار الدردار وسعة الممرات واللون المعتم للسياج الحجري في « الفلاحين » الى قرب بيت الملاك

من هذا المكان : « يمتزج الفن هنا مع الطبيعة ولا يلحق احدهما الضرر بالآخر • فالفن يبدو طبيعيا والطبيعة بارعة » • وحتى الغابة تظهر كالحارس القائم على حراسة القصر • « الفلاحون » •

يدني دائما بلزاك الطبيعة من الانسان بكليتها • ولذلك تفهم زخات المطر في الصفحات الاولى من « قس تور » بصورة طبيعية لان الاحساس بالرطوبة والخوف على صحته والاهتمامات الاخرى والتفكير والافراح الصغيرة والقلق الزهيد الذي يعانيه القس بيروتو يمتزج بهذا المطر •

لا يمكننا ان نقف ضد الرأي القائل باحتواء تراث بلزاك الادبي الضخم على شيء من التزاويق والعثرات والرخاوة • ولكن اساس اسلوبه ولغته قوي ومتنوع ودقيق • انها لغة تعي الاحداث بعمق انها لغة الافكار •

المصادر

١ ــ اوتشونييــة زابيسكي • جامعة راتون المسماة نبشفسكي حـ ٥٦ ، ١٩٥٧ ص ٨٣ ــ ٩٨
٢ ــ غ • لانسون • تاريخ الادب الفرنسي ص ١٠٠١
٣ ــ موريس بارديش • بلزاك روائيا ، ١٩٤٣ • ص ٢٠١

البناء الشعري في اللغة الروائية لدستويفسكي

تكوين المفاهيم

اضحت شعبية اللغة منذ ايام بوشكين ولا سيما في عهد غوغول حاجة عميقة وخصوصية جذرية لكل التيارات التقدمية في الادب الروسي ولم تغد « النزعة الطبيعية التي لا نظير لها » في لغة غوغول ، « تعود هذه الكلمة السديدة الى ف . ف ستاسوف » ، المثل الشعري الاعلى حسب وانما باتت المعيار الواقعي في لغة غانتشاروف وبيسيمسكي وغرتسن وتورغينيف وغريغوريفيتش واستروفسكي ونيكراسوف و ل . تولستوي . ولذلك تدفق الكلام الحي للقرية الروسية كموجة عريضة ولا سيما في نتاجات الاربعينات ومطلع الخمسينات مثل « مذكرات صياد » و « بيترشينا » « فرقة النجارة » و «صباح ملاك » وشعر نيكراسوف .

ومع ذلك ، فان وجود شيء من الوحدة الاساسية في هذا المنحى لا تعني تماثل اسلوب بعض الكتاب ، وانما غياب التيارات المتصارعة فيما بينها صراعا حادا في الادب التقدمي نفسه في ذلك العصر .

لم تصدم شعبية لغة تورغينيف الذوق الارستقراطي ، لانه استطاع أن يجمع بصورة مدهشة بين اللغة الشعبية العفوية في عصره والثقافة الرفيعة التي صاغتها اجيال عديدة . لقد حقق ، ما اسماه بوشكين ، استنادا الى ليمونتيه ، روابط القربى الاوربية في اللغة الروسية[1] . كان بيسيمسكي اكثر حدة

---

١ ـ أ . س . بوشكين المؤلفات الكاملة ـ ج ١١ . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٤٩ . ص ٣٣ .

وشجاعة وتنافرا من تورغينيف وحفل كثير من قصصه بالكلام المجازي البسيط الذي تتميز به القرية الشمالية ودخل كثير منه في كلام الكاتب •

عندما حانت عودة دوستويفسكي من السجن كان نيقولاي اوسبينسكي وبوميلوفسكي وريشيتنيكوف واخيرا غليب اوسبينسكي قد حققوا في نتاجاتهم دمقرطة اللغة الادبية بصورة تعبيرية واضحة • لم يغتن الادب بالكلام الريفي حسب ، وانما بالكلام الحي « للشعب البسيط » في القرية ، مستجيبا لكل احتياجاتها النامية العميقة ، ومتطلبات الفهم الواقعي الشامل للحياة •

ناضل النقد التقدمي في سبيل شعبية حقيقية للغة الادبية : فوقف ضد النتاجات ذات اللغة الشعبية المزيفة كما وقف ضد الافراط الاتنوغرافي في الادب من جهة وضد « العبارات المجردة الرنانة » والصيغ السردية والتأنق في لغة النتاجات الادبية من جهة اخرى •

لقد هاجم تشرنيشفسكي ، كما اشرنا في الفصل الاول ، « التأثير الضار للمفاهيم الرفيعة على روعة الصياغة » • ينبغي ان ينشغل الكاتب كليا بالافكار والمحتوى : فالصياغة لا تتكون من تلقاء نفسها وبجماليتها المستقلة ، وانما باعتبارها تجسيدا كاملا للافكار وسلاحا لها •

كان موقف دوستويفسكي ، بهذا الخصوص ، قريبا جدا لحد ما من دوبر الوبوف وتشرنيشفسكي على الرغم من اختلاف نظرتهم الى النزعة الشعبية اختلافا جوهريا في اشياء جمة • يقترن هجوم دوستوفيسكي الشديد في « يوميات الكاتب » على فرنسة تفكير النبلاء الروس واحتجاجه القوي على « الصياغة الرفيعة » ونصيّة « الكلمات والمشاعر والافكار والايماءات والآراء » وعلى الاستعمال المتكلف « للعطور » الاسلوبية ، يقترن هذا كله بالبحث الدائم عن الكلمة الروسية الخارجة من اعماق الحياة الشعبية • ولا يفعل هذا في سبيل التأدب الفيلولوجي على شاكلة فل • دال ، وانما لاجل التعبير عن كنه الحياة التي خلقت هذه الكلمة • يقول دوستويفسكي

اثناء توضيح كلمة « سخيف » ان هذه الكلمة « ذات طابع بطرسبورغي محض وقد ابتكرها الشعب البسيط في بطرسبورغ »[٢] • تجذب الكاتب هذه الكلمة بالذات لانها تكشف عن « قوة طابع الاحتقار التي يظهرها الشعب بهذه الكلمة ••• » (١٢ ، ٢٩٧) • ويعبر دوستويفسكي بصورة خاصة عن رغبته الحارة في الاتحاد مع الشعب اثناء تفكيره برواية « آنا كارنينا » التي صدرت لتوها • وتنطوي افكاره على الم كثير لوعيه « العزله » الرهيبة التي يعيشها حتى امثال ليفين ، الذي لا يستطيع الاندماج بالشعب ، بل حتى فهمه •

يحتل دوستويفسكي ـ روائيا موقعا متطرفا في رفض الجماليات الادبية • انه يكره التانق الاسلوبي وكل ما هو « مصقول ومصطنع » « الابالسة » • كتبت هذه الكلمات الظالمة المسيئة تشفيا بتورغينيف ، وهي تعبر ،بالرغم من هذا ، بصدق عن الصراع الداخلي الدائم ضد اسلوب تورغينيف • ويؤكد على الفكرة والمعرفة المنطويتين في مركز الابداع الشعري والمتوغلتين في مجال الحياة الخفية ولا سيما حياة الروح الانسانية • ان دوستويفسكي الذي أهمل « الصياغة الجمالية » يبلغ شأنه شأن تولستوي وتشرنيشفسكي الجمال الحقيقي مشفوعا بقوة رهيبة في التعبير عن افكاره •

تتحدد ، ابتداء من « الجريمة والعقاب » المرحلة الاخيرة والعليا في تطور اسلوب دوستويفسكي ـ روائيا • وتختلف عن اعماله الاولى ، المتأثرة بالنثر الغوغولي ، بطغيان عبارات غنية جديدة لم يستعملها سابقا • انصهر الان كل ما دخل في لغة دوستويفسكي من بوشكين وغوغول وشيللر وهوفمان وبلزاك واتخذ ملامح جديدة تماما • ما هي المميزات الفردية التي تمتاز بها لغة روايات دوستويفسكي ؟

---

٢ ـ ف • م • دوستويفسكي • المؤلفات الفنية الكاملة • ج ١٢ • لينينغراد ١٩٢٦ ـ ١٩٣٠ • سنقتبس فيما بعد من هذه الطبعة

تكتسب الكلمة المفردة نبرة دلالية مشددة خاصة ولا سيما في حديث شخوص الرواية : « ... لا شيء ، لا شيء ابدا ، ولعله لا شيء في اعلى الدرجات » . ويشحن بناء العبارات ، حتى في تلك الكلمات التي ينحصر معناها في رفض اية دلالة ، بمضمون هائل معين . فتظهر درجات التفضيل والمبالغات المفرطة : « ... لا شيء في اعلى الدرجات » « عبقرية التصنع والكياسة » . تخضع المفردات بدرجة فائقة لسطوة المبالغة . ويهيمن نمط خاص من الكلمات المفضلة في كل مكان : « كيف صادقته ! ... ولكن انا ، انا كيف صادقته حينئذ ! » « لقد اقترفوا ذنبا بسببي ! » ان تكرار الكلمات ذاتها في حالات كثيرة يكسبها نبرة معينة : « ثمة حاجة الى الهواء ، الى الهواء ، الى الهواء » و « من الافضل العيش هكذا ... العيش فقط ، العيش العيش ! كيف لا اعيش ، حسبي ان اعيش » ، « لقد تخليت عنهم ، تخليت » .

يقوي التكرار ، في مثل هذه الحالات، النبرة العامة للكلمة، دون ان يغير معناها . ولكن اعادة الكلمة مرات ثلاثا يبدو مغايرا من ناحية النبر والدلالة :

« ـ جأر راسكولنيكوف ، ومع ذلك أية صبية رائعة ! .. ـ رائعة ! لقد قلت رائعة ! .. » .

لا تحقق الكلمة المفردة نبرة معينة بالتكرار فقط ، وانما بواسطة الدلالة المشحونة بها : « ... عندما ذهبت لافعل هذه ... التجربة ... » « ... رغب في البقاء وحيدا مع هذه الرسالة » « ... سار في الطريق بخطوات بطيئة متمهلة ... » . يخلق الكاتب نظاما جديدا من « المفاهيم » في اطار كل رواية عندما ينقل دلالة الماضي ووهجه في كلمات بسيطة لا تعني شيئا بحد ذاتها .

تتبلور في هذه الكلمات فكرة الرواية بشكلها الاكمل وهي حافلة في الوقت ذاته بالمحتوى السيكولوجي الفردي ومتميزة في المجال الاجتماعي ـ

الحياتي • ان كلمة « فخور » في « الجريمة والعقاب » مثلا متنوعة جدا : فهي تعني عند استخدامها بالنسبة الى كاترينا ايفانوفنا درجة بالغة من عزة النفس المرضية المهانة وتحمل بالنسبة الى دونيا ظلالا من الثبات الاخلاقي والسمو وتعني بالنسبة الى راسكولنيكوف الزهو المفرط المتأرجح • وتعني بالنسبة الى صونيا انعدام الاباء الكامل في أي معنى كان • ان هـذه الكلمة مأخوذة في معناها المباشر الاصلي : فالفخور هو المنفصل عن الجميع والحر والوحيد • ومن الكلمات المنبورة في هذه الرواية ذاتها الانسان ـ النابليوني والانسان ـ القملة • الانسان ـ القملة هو أولا المخلوق التافه الخائر الارادة ويفتقر الى التصرف الذاتي وثانيا هو المخلوق صاحب الادعاء الكاذب للجرأة وللروح النابليونية • والشيء الجوهري هو انه واحـد من سـواد الناس الكثيرين • ان فلسفة راسكولنيكوف برمتها ـ التي يرفض الكاتب أصـلها نفسه ـ منطلقة من هذه الكلمة •

ولننظر الكلمات المنبورة و « تكوين المفاهيم » في رواية « المراهق »• فكلمة « تجربة » التي تعني امتحان النفس وجعلها صلبة مدرعة تنتقل من « الجريمة والعقاب » الى « المراهق » لغرض تجسيد الفكرة : « ••• لقد افترضت القيام بهذه الخطوة على سبيل التجربة فحسب ••• » « لم يرتض هذا الاختبار ••• » وتتولد أهمية خاصة للكلمة من معناها البسيط المباشر نفسه : « ••• كنت بحاجة ـ لكي اعيش ـ الى ركن غرفة ، الى ركن بالذات » « ••• لكي اخفي نقودي في هذا الركن ، فلا تسرق مني » « لقد طلبت ركنا حسب ، استطيع التحرك فيه حسب ••• » ان هذه الكلمة التي تتكـرر بمدلولها اليومي الحياتي مشحونة مسبقا بمعنى من نمط آخر • « ••• ولهذا نشأت في ركن » « ••• وسانزوي اكثر فاكثر في ركن ••• » « لقـد صنعت لنفسي ركنا وسأعيش في ركن » « فكرتي هي : ركن » الخ •

تتخذ كلمتا « أب » و « ابن » على امتداد الرواية نبرا خاصا من الناحية الايقاعية يتوافق مع المآسي الروحية التي يعاني منها اركادي دولغاروكي : « ••• كنت كل حياتي بحاجة الى فيرسيلوف ذاته الى انسان ، الى أب ••• » وبقدر ما يصبح معنى الكلمة عموميا وشاملا ، يمسي ايقاعها الخاص فرديا وممتلئا ويغدو ضميرا هو وهي اللذان يعنيان فيرسيلوف واخماكوفا اداة لتميزهما وكشف دورهما الرئيسي في وعي المراهق • لا تحتل هذه الضمائر رغم عدم وجود اية رابطة بينها وبين اسميهما في النص القريب ، مكان اسميهما حسب ، وانما تكتسب ايقاعا اقوى من الاسم ومتعدد المعاني • « هل تسلمت شيئا ما منها ••• هل اليوم في الساعة الخامسة ؟ ونظر الي نظرة ثاقبة ، لعل هتافي ادهشه ، أو ربما تعبيري : « منها » •

لا تحتاج الضمائر الى استخدام اولي للاسماء أو لتوضيحات لاحقة ، وانما على العكس، فالضمائر واضحة في ذاتها لدرجة انها توضح كلمات اخرى: « ان آنا اندريفنا وزوجة الجنرال (أي هي) رفيقتان ! وتسافران سوية ! » • ويستخدم الكاتب هذه الضمائر منذ بدء عمله في الرواية ، ويعبر في المسودات والخطط الاولية عن الاشياء المهمة بالشكل التالي :

« ـ كلود لورين •
ـ ظهور المسيح
ـ فكرة •••
ـ فكرة مفاجئة خطرت للام
ـ هي »[٣]

٣ ـ مسودات خطط « المراهق » قسم المخطوطات في بيت بوشكين « ٢٩٤٤٩ » •

. يشار دوما في المسودات الى فيرسيلوف بضمير « هو » : « ... ينتقل اليه الى معشوقيه » « لطمه الصبي » الخ .. ويظهر فجأة فيما بعد ان « ليس البطل هو ، وانما الصبي » [٤] .

ويشار بالضمائر الى بناء الرواية برمته : « انا ، هو ، هي . ويجري التعرف في هو وفيه الى الوضع الراهن ، « آنئذ » ، ولنفسية المثقف الروسي . ويتم التوغل في هي الى عالمها الرائع عالم الانوثة الخالد والجمال الابي الذي يصعب بلوغه . وينبغي فهم العلاقة الخفية بين هو وهي . ويتجلى جوهر الرواية في « الانا » وفي بحث المراهق واضطرابه وتوجهه اليه واليها والى العالم قاطبة : « ليس البطل هو ، وانما الصبي » ، ومع ذلك ، فلا يعني هذا باي حال من الاحوال العودة الى الرواية الذاتية من نمط «الام فيرتر » لغوته أو « أدولف » ل. ب. كونستان . لانه يتم ، في هذا النمط من الروايات ، التركيز على ذاتية البطل الوحيد . بينما يعتبر الشيء الرئيس في « المراهق » معرفة هو ، هي ، هم .

ان ضمير الجمع الغائب مشحون كهربائيا في الرواية أيضا . وهو يستخدم مباشرة دون الاشارة التمهيدية الى من يدور حوله الكلام : « لقد اجبنت لانني كنت اخافهم في موسكو أيضا . اعرف انهم (يعني هم أو آخرين من نمطهم ، فالامر سواء بسواء) ديالكتيكيون وربما يحطمون « فكرتي » . كنت شديد الوثوق بنفسي ، واني لم اقدم لهم فكرتي أو اقولها : ولكنهم (يعني مرة اخرى هم أو أنهم) ... » فالضمير يقوي من الموضوعية والمقابلة المتضادة ايضا . وتعني هم الشباب الديمقراطي الثوري وهم يجتذبون اركادي المحب للاستطلاع نحوهم ، ولكنه يبتعد عنهم لتهيبه بالذات منهم بالرغم من حماسه . ان التوضيحات الازدرائية ، المحصورة في

٤ ـ انظر الى أ . س . دولينين . في مختبر دوستويفسكي الابداعي . موسكو ، « سوفيتسكي بيساتل » . ١٩٤٧ . ص ٢١ ، ٣٤ .

الاقواس ، تقوم على المقابلة المتضادة القوية بين هو وهي من جهة وهم من جهة أخرى . ان هو وهي ذاتان فرديتان تنطويان على قيمة خصوصية فريدة. بينما تدل هم على شيء جماعي متماثل في مكان معدوم الهوية .

وهكذا تظهر الميول الرجعية للرواية في استخدام الكلمة .

وتتسع « معادلة » الرواية : انا ، هو ، هي وتضاف اليهم هم .

نستطيع تصور مجمل « المفاهيم » التي تتبلور في نص رواية « المراهق ». تعتبر كلمة « طالب » مهمة جدا ومتميزة لفهم اهم ما تنطوي عليه الرواية والتي ينطقها اركادي لاول مرة في لحظة انشراح معين وتحتل بعدئذ في افكاره مكانا دائما وراسخا .

« قال موجها الحديث الى اخماكوفيا : لقد تصورتك قمة في الابـــاء والعواطف المشبوبة ، وانت تتحدثين معي منذ شهرين مثـــل طالب ازاء طالب ... » . وتقوم هذه الكلمة في المكان نفسه على المقابلة المتضادة : « دخلت هنا معتقدا اني احمل النفاق والمكر الذي يستكشف الافعى ، فوجدت شرفا ، ومجدا وطالبا ! ... » . ويقول فيما بعد عن خيرسيلوف : « لقد فهم كلمة « طالب » في اعلى درجاتها » . ونلتقي بهذه الكلمة لاحقا . وليس واضحا من يتكلم الى الاخر في احلام المراهق : « آه يا طالبي العزيز ! » هل تتحدث هي الى اركادي أو اركادي اليها ؟ ام يتحدثان مباشرة الى بعضهما البعض ؟ تنتقل هذه الكلمة بعدئذ الى شفاه اخماكوفيا وتنطق فعلا هـــذه الكلمات : « ... ايها الصبي الطيب ، يا طالبي ... » .

تناقض كلمة « طالب » التصوير الاعتيادي لمشاعر البطل والبطلة في الروايات ، فهي تعبر عن المواقف البسيطة المخلصة المهمة والحميمة . انها معاشرة حقيقية . تحتل الفكرة التي تعبر عنها هذه الكلمة مكانا كبيرا وهي مرتبطة بالميول الديمقراطية في الرواية التي كانت كما اشرنا « اليها » تقترب

من الميول المضادة لها • يسم عموما ميسم المعاشرة البهيجة بين الناس الذين يفهمون بعضهم فهما كاملا افضل مشاهد رواية « المراهق » • ان حديث اركادي مع اخت ليزايا حافل بنور الصداقة المسترسلة • وتنعم اركادي بالسعادة جراء تلك اللحظات النادرة من الاختلاط الحقيقي به « فيرسيلوف »• وقد اضاءت كل لحظة من الحديث معها « اخماكوفيا » حياة المراهق المعتمة العسيرة • واصغت هي له في المشهد الوحيد الذي يتناول لقاءهما « باهتمام متأدب مفرط » •

ولذلك تحتل هذه التراكيب بين العبارات المتوترة ودرجات التفضيل المتعددة مكانا مهما متميزا « اصغى للغاية » « اصغوا جدا » « اصغيت اليها بكل ما املك من قوة » « انها تعرف نفسيتي عن ظهر قلب » « كان في حالة اثارة غريبة • فتوهجت بالرغم مني » •

وورد في النص ان احدى الكلمات التي سمعها اركادي « كهربته » بشكل خاص ، وهي كلمة « وسيم » • « ويل لتلك المخلوقات التي تعيش مع قواها واحلامها حسب ، يحدوها ظمأ عاطفي محموم مبكر جدا للانتقام من الوسامة ، الانتقام بالذات » • ان « فقدان الوسامة » و « الشبق » و « الخور المرضي » و « الاوباش الرقيقي الاحساس » و « النبي النسوي » و « المنصة » و « حماقة قلب » و « الغموض الطويل » و « الادنياء الكريمي المحتد » « كنت في دوامة » « ان فكرتي » و « الحياة الحية » و « المنتصف والشارع » و « غم النبلاء » و « حملة الافكار » و « الناس الحمقى » ، ان هذه الكلمات تصطدم وتتصارع مع فكرة الوسامة التي تتخلل باطن الرواية وتلتصق بجوهرها نفسه •

تنتصب امامنا مجموعة من « المفاهيم » الروحانية المجازية التي يتكون منها نسيج الحياة الفكرية المتوترة في سرد دوستويفسكي • وتتميز هذه الديالكتيكية كلها بالمحسوسية البالغة • وبقدر ما تكون المفاهيم فلسفية ،

تتجسد ماديا في لغة الرواية : « ... اسكرتني الفكرة » « ... حلمت بتقبيله طوال هذه السنوات قبلة قوية » « بدأت بهذه الفكرة » « استقرت الكابة في قلبي » « كما لو انني لسعت ... » (حول الافكار المكدرة المفاجئة) « انزوي في قوقعتي واصبح حرا تماما » « وترى الكلمات المصطنعة ، التي هدهدتها روح صغيرة مثل الاظافر » وكثير غيرها .

تبدو الاستعارة في لغة روايات دوستويفسكي وكأنها تصلب الافكار والمشاعر وتبلغ بها مبلغ المحسوسية والجلاء التامين ، فالاستعارة في قوس قزح الذي لا تتغير الوانه والمفتقر الى الجمال تتجسد في صور الفكرة :

« ... لم اكن لاطلق مثل هذه الاسئلة ... » « لقد ازلت بهذه النبرة كل ما كان مثيرا للضحك في وضعي » « لقد واجهت مرارا هذه السلاطة » « ومع ذلك فقد كان ممكنا التغلب على الخجل » « ظهرت بينة حقيقة الاشمئزاز الشديد » « كما لو كان عقلي وخيالي قد انفرط عقدهما » « وبان حالا حذره وعدم ثقته » « كيف استطاع لامبيرت ان يصفو ويلتصق بمثل هذا المرء الرفيع المتعجرف ... » « لقد اشحبتهم حيرتي ... » « اصابني كل هذا بطعنة مفاجئة » « رنين الاصوات » « الكاس ... نظرت الي باغراء » « يعني ان بعث هذا الانسان قد تفجر مثل فقاعة منتفخة » .

تنطوي كل استعارة على قطبين : يقابل الشعور المرضي الرقيق فظاظة واقعية ملتهبة . ان « بعث » فيرسيلوف الذي راود احلام اركادي بصورة محمومة قد تفجر مثل فقاعة منتفخة » .

تشكل المفردات العادية ، بل الممعنة في عاديتها ، اساس روايات دوستويفسكي ، ولكنها تبلغ درجة فائقة من التوتر والشكل الاستثنائي . نعثر في « المراهق » على : « لقد قرصتني » « عينت في مكان معين » « **استقرت في مكان** » « ولدت انا مع تاتيانا بافلوفنا » « دس لي خمسين روبلا » « عثر على مكان نافع خاص » . « رماني حينئذ وسافر » « مشاهد

بطرسبورغ المرعبة » « اما ما يتعلق بالملابس فقد كنت اروم امتلاك بدلتين اعتيادية ، وجيدة » « ربح هائل » « وهكذا تشيخ وتبلى » . احيانا تظهر أهم القرارات في اشكال يومية واعية مثل : « عندما قرر هذه الناحية » .

غالبا ما يُقدم التقييم الاجمالي لمشهد كامل من خلال كلمة واحدة وبواسطة ظلال معانيها . وهذا هو الامير العجوز سوكولسكي الذي تأثر ورق للغاية بحيث يمكن ان يبدو كلامه رفيعا حقا : « ... وبكى فوق رأسي ... » مما لا يترك مجالا للشك في فهم الكاتب لهذه الشخصية .

ان لغة « الجريمة والعقاب » خصوصا ، ذات طابع اعتيادي رهيب : « حرارة وانحباس في الهواء ، وازدحام ... وتتن صيفي متميز » « ثمة خيار صغير وكعك اسود وسمك مقطع : وكانت رائحة كريهة تفوح من هذا كله » « الحانة ... مكتظة » . وكثير غيرها .

تحتل اشكال الكلمات المصغرة مكانا كبيرا : « نزيـــل » « عزيـــة » « شقيقة » « ثويب » « طبيب » . وكذلك شأن الكلمات الشبيهة بما في النص مثل « أكيمام » « سميور » « غريفة » « حذيء » « ثلاثون الفا على عمله » « ثمة دسيسة هناك » « المراهق » « لاحظ هذه الفكرة في شكل حدسي تقريبا » « في ثقيب ما » * (الجريمة والعقاب) .

يظهر المدلول الاسلوبي لجميع هذه المفردات ذات المفهوم التجزيئي التحقيري فقط لدى المقابلة بينها وبين المفردات والعبارات والصورة المضادة لها: « ترى مئة الف شيطان ، وهذا اثبات من الاهرام المصرية » (الجريمـــة والعقـــاب) .

تحتوي احيانا تعبيرات المبالغة الجديدة على شيء مضحك ومهين : « كن غبيا ، ولكن » (**الابالسة**) .

(*) هذه الكلمات تصغير لـ « نزل » « عزبة » (شقة) « ثوب » « طبيب » « اكمام » « سماور » « غرفة » « حذاء » « دسيسة » .

تحفل رواية « المراهق » بالمقابلات المتضادة الملتئمة في وحدة كلية من التناقضات التي لا يمكن التوفيق بينها : « ... سوف تزدريني وتسخر مني كما تفعل مع الفأر دون ان تحدس انني المتحكم في مصيرها » « تحاول هذه الحقيرة بلوغ العظمة » « الطريق الذي يقود الى مكان الصدارة بل والى الحقارة » « امعقول ان مثل هذا المخلوق الرقيق غبي وفظ الى هذا الحد ! » « ... انني تجسيد للحمى والهذيان ، انني على النقيض ممن يجسدون الاعتدال الذهبي والحياة العادية » « ... انه مستعد دائما للاقدام على تطرف مناقض لتطرفه الحالي وهنا تكمن الحياة كلها » « ... هذه فترة عار رهيب وسعادة عظيمة ايضا ... » « ... يالها من تافهة واعتيادية بحيث تقترب احيانا من الفانتازيا » « ... كانت متعة فريدة ، ولكنها مرت عبر العذابات » « تتجسد حقارتي الرئيسة في انشراحي حينئذ » « ... ان مثل هـــؤلاء الضعفاء مستعدون ، في بعض الاحايين ، للقيام بعمل جليل الشأن للغاية ... » (لقد احبتني لسقوطي « اللامتناهي » ...) « ... شعرت بالاختناق من احساس بالتحدي والغطرسة المفرطة التي لا حد لها . ولا اذكر حقبة في حياتي كلها كنت مفعما بالاحاسيس المتعجرفة كما هو الحال في الايام الاولى من شفائي ، اعني عندما استقرت قشة على فراشي » « ... ترعى في نفسها مثلها الاعلى الشبيه بالسفالة البشعة ... » « ... السافل والشريف شيء واحد ولا فرق بينهما ... » « حتى أكثر النساء قدسية يكن احيانا حقيرات » « هؤلاء « الناس الورقيون » .. قادرون ، مع ذلك ، ان يتعذبوا عذابا حقيقيا ... » .

تتخلل فكرة المقابلة المتضادة الرهيبة ، التي تشكل اساس كل خلية في الحياة التي يصورها الكاتب ، الرواية برمتها وكذلك روايات دوستويفسكي الاخرى متخذة تنوعا وتغيرا بالغا . وتنطوي هذه العبارات على تلك القوة المتفجرة التي تكون اساس البناء الاسلوبي في الرواية .

٢ - بناء الكلام

تعمدت ألا افرق في الفصل السابق بين كلام الكاتب نفسه والحديث بأسم هذه الشخصية او تلك والكلام الدارج للابطال . فقد تحدثنا عن تلك العبارات التي يتكون منها الاسلوب والمنطوية على معان عامة دون النظر الى الشخص الذي تفوه بها .

يقوي اسلوب المراهق وكذلك اسلوب الراوي في « الابالسة » أو المحدث الحالم في « الليالي البيضاء » من هذه الخصائص أو تلك التي يتميز بها كلام الكاتب . ان المقدرة على الحديث باسم هذه الشخصية او تلك يفتح امام الكاتب فضاء رحبا ولكن لا يصبح اسلوب الراوي قصة او كلاما حياتيا متميزا .

ان اقوى ما في الطبيعة العامة لكلام الراوي مماثل تماما لطبيعة كلام الكاتب في « الجريمة والعقاب » أو « الاخوة كارامازوف » . ولذلك سيكون اساس بحثنا في هذا الجزء من المقال لغة « المراهق » بالمقارنة مع تناجات دوستويفسكي الاخرى .

وفي الوقت ذاته تغني احاديث المراهق واجوبته شخصيته كثيرا ، حيث تتجلى العبارات الحادة التي تحطم اطر الكلام الثابت المتعارف عليه : « دائما اتبصق ، واتبصق علنا » « قرف » « كل هذه القذارة » « من احط اداب اللياقة عندهم » « رفع الكلفة معهم » « عبثا يتسكع » « تشتت شعوره » « لا اروم التخلص منه » الخ . ونعثر على الجمع بين التكتم والرغبة العارمة في بث كل ما يخالج المرء : « ... انتزاع باطن نفسي ... اعتبر في سوقهم الادبي غير لائق وسافل » . يعلن الكاتب هذا منذ السطور الاولى . عندئذ يتجسد اشمئزازه نحو الشعور الذي سيطر عليه في ان يكون صريحا تماما والذي عرض بشكل سلبي ، بينما يتجلى برنامجه الحقيقي في قوله :

« اعذري المراهق الاهوج على كلماته الخرقاء !.» وتعد عباراته التالية اكثر سماجة مما ورد ذكره : « الحية المستكشفة » « المعتبر من الدرجة الثانية » « انهالت علينا جميعا » الخ • ويفصح هذا كله عن رغبة اكيدة في اخراج كل ما تكدس في اعماق نفسه : « في الخجل الجهنمي » « سحقتني خجلا » « احد الاحاسيس المفرطة » • يظهر في هـذا النمط من العبارات الوضع الروحي المضطرب الذي يعيشه أركادي دائما • ولكن تتضح في هـذه العبارات ، التي ينفرد بها المراهق بالذات ، رغبة الكاتب الراسخة في فهم الروح الانسانية حتى النهاية ، بحيث يقول في (يوميات الكاتب) ، « يغدو كل شيء جليا قدر المستطاع » •

ترتبط السمات الفردية لكلام المراهق ووعيه ارتباطا وثيقا بالطبيعة الداخلية للرواية وبكل بنائها الشعري •

ويبرز هذا خصوصا في التوتر الايقاعي والوتيرة السريعة في الرواية : « ••• امسك بالحوذي وطار » « لم افقه شيئا ، ارتطمت بالجمهور وركضت أخيرا ••• » « ••• سارت الاحداث منذ هذا اليوم حتى فجيعة مرضي بسرعة فائقة ••• » لا يتخلل هذا الضرب من التعابير حديث المراهق فقط وانما يحدد سير الاحداث برمته وصوت الراوي العجول المتقطع الذي يتحدث لاهثا مسرعا فمن جهة : « لقد طرت ••• كنت تقريبا اعدو ••• » « ••• نهض فجأة من مكانه وأنطلق •• » ومن جهة اخرى : « احاول الاختصار • لقد اتخذت قراري ••• » « كلمتي الاخيرة : هذه سرقة ••• » وكان اركادي على عجلة من أمره عندما يكتب مذكراته ، انه دائما يقاطع نفسه : « سمعت ، اعني اعرف ربما ••• » •

يسعى الراوي أو كاتب المذكرات وهو يصف الماضي ـ وقد لازمته الحمى ـ ان يتحدث بسرعة واقتضاب • ويؤكد الكاتب لنفسه في المسودات قائلا : « الايجاز ، الايجاز بقدر الامكان » (٥) •

تأتي النغمة الموسيقية في هـذه الرواية والروايات الاخرى في المقدمة • ولا يكتسب ظرف الفعل ، في اي تتاج معروف باعتباره الكلمة الاولى في الكتاب ، مثل هذه الديناميكية والطابع المتدفق : « انكببت على كتابة هـذه القصة دون عجالة ••• » وتبدأ « الابالسة » و « الاخوة كارامازوف » بظرف الفعل أيضا « ابتداء بكتابة الاحداث العجيبة للغاية المرتقبة ••• » « بدءا بوصف حياة بطلي ••• » وتزداد عادة وتيرة السرد سرعة مع اقتراب الكارثة الحتمية في روايات دوستويفسكي • تبدأ في « المراهق » الوتيرة الشديدة منذ الكلمات الاولى : في الصوت اللاهث الجازع •

تتجاوب الكهربة الوقتية للسرد مع التوتر الارادي الذي يخلقه التكرار أو القوة المتنامية للتأكيدات : « ••• اصبحت الاجابة حتمية الان وواجبا » « هذا صحيح ، هذا صحيح جدا ، فهو انسان فخور للغاية ! » « ••• وحدة تامة وسر الوحدة هو الشيء الرئيس •• » « في ظـــل الاصرار الدائـم ، في ظل النظرة الثاقبة وضمن الحسابات والتفكير المستمرين وضمن النشاط غير المنقطع والجلبة ••• » « القضية فورية ، فورية للغاية وهنا تكمن قوتها : في فوريتها البالغة ! » « جرى شيء ما ، وقع شيء ما ، حدث شيء ما حتما » « يجب تركهم نهائيا ، يجب تركهم حتما ••• » يكتسب ضغط الصفات المتتابعة قوة متنامية مطـــردة : « ••• محتوى هذه المذكرات الفظيعة الشنيعة الخرقاء، النهايـــة ••• » •

---

٥ ـ أ • س • دولينين • مختبر دوستويفسكي الابداعي • موسكو • « سوفيتسكي بيساتل » • ١٩٤٧ • ٦٧ •

لا تعيق الوتيرة المتدفقة الكشف الكامل الوافي عن افكار البطـــل ومشاعره • تظهر وتيرة السرد ، التي تجمع كل شيء وتنظمه بطريقتها الخاصة، الاضطراب الروحي والهدف المنشود لا بالنسبة للشخصيةالرئيسةوانما لمجموعة كاملة من شخصيات الرواية ويقوم ذلك بصورة مكتملة للغاية ، كما هو الحال بالنسبة لشخصيات (اخماكوفيا ، فيرسيلوف ، ليزا ، كرافت وكذلك الام ولو انها تتخذ مدلولا اخر لحد ما) • ويعيش الكاتب في حالة اضطراب مبعثها الاستقصاء الروحي الذي يشكل بدوره النواة الديناميكية الاساسية لاسلوب رواياته •

يتجلى الكشف الكامل عن حياة الابطال الروحية في التصوير الملموس الشامل للمشاعر : « ان ما عذبني لدرجة الايلام »(طبعا بصورة عابـــرة وهامشية ، اضافة الى الالم الرئيس) هو انطباع واحد لجوج ولاذع ، انه لجوج شأن الذبابة الخريفية القارصة التي لا تفكر بها ولكنها تدور حولك مضايقة اياك ، وفجأة تقرصك بألم » • تضفي « هامشية » « اضافة الى الالم الرئيس » « الانطباع اللاذع ـ اللجوج » الوضوح على المشاعر والافكـار وتمدها بقوة متميزة ويتم ذلك بفضل البساطة المفرطة في اجلاء كل ما هو غامض ومعقد • وتؤدي المقارنة مع ذبابة الخريف الطفيلية خدمة الهدف ذاتـــــه •

يصبح النعت ذا مضمون غني مملوء حيث يكاد يضغط ضغطا شديدا على وعي القاريء : « مساء خريفي رطب ، انه رطب حتما » ، « دع ، دع هذه الحسناء القبيحة (القبيحة بالذات ، فثمة وجود لامثالها !) ••• » •

يقبض الكاتب وابطاله على الكلمة التي يعثرون عليها وغالبا ما تكون بالغة البساطة ويجدون فيها المعبر الوحيد الصادق الذي لا بديل له عـــن افكارهم • يفضي تكرار النعوت او المقابلة بينها الى كشف الظلال الدقيقة الواضحة : « ••• ضحكة ساخرة زهيدة جدا ••• بالرغم من هذا فانهــا لاذعة ، وهي لاذعة بالذات لانها زهيدة تقريبا ••• » •

تهيمن النعوت « المتجهمة » على رواية « المراهق » : « مدينة نتنة قديمة » « على اريكة بالية » « كرسي مثقوب مضفور » « سجادة بالية » « فوطة وسخة » « الطاولة المغطاة بغطاء قذر رديء » « بدت غرفة الاستقبال وسخة صغيرة » « رجال داكنو السحنة قذرون ذوو شعور سود » « طيبة ساذجة » « نبأ فظيع » « نحيف » « بثور » « مظلوم » « تائه مسكين وحقود » ان النعت « في عصرنا الحامض » يوجز كثيرا من الصفات الاخرى •

وبالرغم من ذلك ، ففي هذه الحالة ايضا نجد المقابلة المتضادة بين مجمل تلك الالوان العاصفة والكلمات العاطفية الملتهبة التي تغمر بقوتها النعوت المتجهمة نفسها • ومع ان مفردات دوستويفسكي شديدة التنوع فثمة كلمات مقوية تتكرر باستمرار : « استغراق بالغ في التفكير » « حزن بالغ » « انطباعات بالغة » « حيرة بالغة » « هدوء بالغ» « خطوة بالغة » « سلم بالغ الانحدار » وكثير غيرها •

ان الكلمات والعبارات المتميزة المقتطعة من الحياة مباشرة ، مشحونة في النص الفني بتوتر عال • ونعثر دائما في رسائل دوستويفسكي على العبارات التالية : « يمتلك اهمية بالغة » « بالغة كثيرا بالنسبة لي » « موقفه مني بالغ الود » « انه لذو فضل بالغ علي » (رسائله ج٤ ص ٢٨٧ ، ٢٨٩ ، ٢٩٥) وكثير غيرها •

ثمة نعوت مكثفة للغاية في حد ذاتها : « دفعني من الخلف ••• بقرصة قوية » وتشكل صيغة التفضيل ـ نحويا وفي مدلولها العريض ـ القوة المهيمنة في لغة روايات دوستويفسكي : « هناك شيء اكثر افراطا في الجدية » « في اعمق تعجب » « في اعمق ندم » « في اثبات اكثر جوهرية » « اكثرهم ضجرا، اكثرهم ضجرا » « قرر باقوى ما يمتلك وغيرها • » « من اسبق الخياطين ••»

نصادف في « يوميات الكاتب » صيغة تفضيل مزدوجة مما يشكل خرقا للاعراف الادبية : « ... انك ستكون اعلاهم واشدهم جدية ... وفكرتي ذاتها في حياتي ذاتها كلها ! » « المراهق » .

تكشف الصفات عند دوستويفسكي كما هو الحال عند بوشكين عن السمات الثابتة الوطيدة لدى الشخصيات : « هنا ، في هذه الصورة ابرزت الشمس ، كما لو كانت متعمدة ، صونيا في حالتها الخاطفة الرئيسة : الحب الخجول الوديع وشيء من عفتها الوجلة المتوحشة » .

من المستغرب ان قسطنطين باوستوفسكي الرقيق الحاذق بصنعة النثر الفني يعارض استخدام اكثر من نعت واحد دفعة واحدة ، « يجب تذكر النعت . ولهذا السبب يجب ان يكون واحدا . وعندما تلحق ثلاث نعوت بالاسم يكون دائما احدهم اكثرهم دقة ويتنحى النعتان الاخران امامه حتما . ولذلك فمن البين انه يجب المحافظة على احد النعوت والتخلص من النعتين الاخرين دون أسف » (٦) .

عندما يتكلم ق. باوستوفسكي حول اهمية ايجاد الصورة الوحيدة الدقيقة الصادقة لجوهر الشيء معترضا على تنوع النعوت وتكديسها فانه ، في الوقت ذاته ، يسقط من مجال نظره ضرورة التعبير عن تعقيد وجريان هذا المظهر الحياتي أو ذلك ويتجاهل حقيقة عدم استخدام النعت غالبا لا بحد ذاته بل في علاقته مع نعت اخر او مجموعة من النعوت .

نجد عند دوستويفسكي عددا من النعوت على النمط الآتي . « وجه مستدير متورد واضح باسل ضاحك و ... خجول » (المراهق) . واذا كان تكديس النعوت الخمسة الاولى يفيد تقوية المعنى فان النعت الرئيس ،

---

٦ ـ ك . باوستوفسكي . شعر النثر . في مجموعة « عمل الكاتب » موسكو . « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٥ . ص ١٦٨ .

الوارد بعد توقف والمشار اليه بالنقاط العديدة ، يكتسب معناه الكامل من التضاد بينه وبين النعوت السابقة . وتظهر دائما عند غوغول و ل. تولستوي ثلاثة نعوت أو أكثر مرة واحدة .

كثيرا ما نعثر في (المراهق) على عبارة من نمط « فهم جدا » « عزيز عليها جدا » « أبيض جدا » « متحفظ جدا » أو : « استطاعت الاصغاء بافراط » « حلمت بهذا بافراط » . أو : « صمت للغاية » . « قبلنا بعضنا للغاية » أو حتى « احبها اقل جدا » . ومن النعوت المتميزة عنده « روح حالمة عنيفة جدا » « حلمت بكل طاقتي » « اصغي الي بكل طاقته » «حاول الخروج بهدوء بكل طاقته » .

تنبثق الكلمات الجديدة كضرورة لتقوية المعنى الاساسي بكلمة : « محتال رصين المظهر * » « يندر من يستطيع الغضب بهذه الصورة » ، « شرع بالكلام متباطئا » « تأخر عن كرافت كما يتأخر عن الاشياء الثانوية » (٧) « يفترون على روسيا » « لا يسلم احد من غضبها » (٨) « الفكرة الوحيدة ، هذا كله من اختلاق الامير » « اضحى كل شيء غريبا عني ولم يعد فجأة ملكي » « فسخت زواجي حينئذ » « رفعها الى درجة العبادة » . ويستخدم الاشكال اللغوية البالية ـ التي قلما تستعملها اللغة الادبية في اواسط القرن التاسع عشر لنفس الغاية التي ترمي اليها الكلمات الجديدة : « عاش خاملا ، متقلب الاهواء » « ماذا كان يعمل السيد ستيبلكوف » . « مضارب وبهلوان » .

(*) الكلمات التي تحتها خط في هذا المقطع استحدث الكاتب تركيبها ولا يمكن نقل تركيبها الجديد الى اللغة العربية فاكتفينا بترجمة معناها .

٧ ـ يورد دال الكلمات : الثانية ، الدرجة .

٨ ـ يورد دال الكلمات : واشي ، واشية ، وشاية .

لا تبدو الكلمة على الاغلب بحد ذاتها غريبة بقدر ما يبدو استعمالها غريبا • فيمكن اشتقاق صفة « معبود » من الاسم المعبود بمعنى « الذي يعبد » « دالا » ، على الرغم من ان « الضحية المعبودة » و « التبجيل المعبود » غريبة الاستعمال • اما تركيب « درجة العبادة » فمفهوم تماما وتتخذ معنى ساخرا جديدا •

يكشف استخدام اللغة الفرنسية قوة الكلمة ايضا او الكلمة المفردة في نصوص روايات دوستويفسكي • (من الرائع حقا انه عندما اكتب واستذكر الان لا يخطر ببالي انه استعمل ولو مرة واحدة كلمة « حب » في قصته حينئذ ، وانما استخدم « ولهان » • اما كلمة (« قضاء وقدر » فلا اتذكرها) • وكذلك يستخدم فيرسيلوف ، في كلامه ، هذه الكلمة او تلك ذات المدلول القاطع • وتضفي كلمة « قضاء وقدر » عوضا عن كلمة « حب » و « مصير » في الكلام الروسي البحت ظلالا كوسموبوليتية على شخصية فيرسيلوف •

« ان امك اكمل واروع ، مخلوق ، mais •• » • ان "mais" القوية المائجة بقيم عالية وردت بعد صيغتي تفضيل تفيدان الكثير في فلسفة الرواية • لماذا لم يستعمل « ولكن » ؟ ولماذا ستكون « ولكن » اضعف كثيرا من حرف الاستدراك الفرنسي ؟ ان "mais" قصيرة مثل « ولكن » وعبارة عن صيحة مقتضبة هادئة للتعبير عن الشك الباطل غير المتكامل •

بيد ان فيرسيلوف كله يتجسد في هذه العبارة : لقد فكر باللغة الروسية عندما ادرك الجمال الوديع لزوجته ، المرأة القنة المتفانية في حبه : وأنطلقت فكرته بحرف الاستدراك الفرنسي المشير الى الريبة • ويستخدم هذا الحرف

٩ث ـ ان كلمة « غريب » متميزة في الاصل • ويعطي دال معنى مغايرا تماما لهذه الكلمة في قاموسه : « كف عن السلوك الغريب الاطوار » ، بينما المعنى المماثل لها هو « شعر بالغربة » •

في الحديث الفرنسي بالمعنى الدقيق ذاته الذي صدر من فم فيرسيلوف ونجد استعماله المتميز جدا في المثل الفرنسي الشائع [١٠] :

"Je ne veux pas de vo mais"

يستخدم فيرسيلوف دائما العبارات الفرنسية المتداولة : « اجل انها حلوة وذكية Mais brson - l'a ' mon cher [١١] • اشعر اليـــوم بالقرف لدرجة الغرابة ، فهل هذا ضرب من السوداوية ؟ » • وكثيرا ما تعمل كلمة او صوت فرنسي واحد على تنائيه وغلق مداخل روحه • و « يغمغم » فيرسيلوف ردا على حكاية اركادي حول استهزاء توشر به قائلا : Ce توشر •• حقا اني اتذكر الان ••• Ce « توشر ••• » وما عتم المراهق ان قلده بسخرية مواصلا حديثه حول قصته ملتقطا اكثر الحقائق وضاعة ومتهما اياه بها لانه تركه تحت رحمة القدر • كان توشر بالنسبة الى فيرسيلوف الذي « تشرد » في الخارج Ce « توشر » اما بالنتيجة لابنه فهو انسان قد استخف به وضربه ضربا مبرحا •

اضافة الى فيرسيلوف تستخدم الشخصيات الاخرى في « المراهق » الكلمات الفرنسية • ولا يقتصر استعمالها على الامير سوكولسكي الكبير أو الامير سوكولسكي الشاب بل ويستخدمها لامبيرت وتريشاتوف واندرييف وستيبيلكوف وزفيريف • وتتكلم الفونسينا كثيرا بلغتها الام •

١٠ـ ورد معنى هذه العبارة في ترجمة غير حرفية : (لقد سئمت من « ولكن ! ») يعبر أ• س بوشكين بواسطة تكرار حرف الاستدراك "mais" عن اعتراضه على الاعجاب الذي لقيته رواية ف• هيغو « كاتدرائية احدب نوتردام » (رسالة بتاريخ ٩ حزيران ١٨٣١ • المؤلفات الكاملة جـ ١٤ موسكو طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية ١٩٤٩ • ص ١٧٢) •

١١ـ ولكن دعنا من هذا يا عزيزي •

تظهر الكلمات الفرنسية على افواه الارستقراطيين كقوالب مستهلكة • فهي خليط من الكلمات الفرنسية والمدنية والسقطات والتزعزع الفكري • ويقول فيرسيلوف والامير الشاب بين فينة واخرى "mais passons" « ولكن لنترك هذا » طاردين بذلك الافكار التي تقلقهم محاولين الطفو على سطح الاشياء •

يطل « البورجوازي الروسي الصغير بين النبلاء » في تلك المشاهد حيث يتغندر زفيريف أو اندرييف بحديثهم الفرنسي • وهذا ما جاء في الرواية عن زفيريف : « ••• ان العبارة الفرنسية ••• تناسبه شأنها شأن السرج للبقرة ••• » يتوجه اندرييف بالسؤال عن الفونسينا الفرنسية ، ولكنها لا تستطيع فهم كلامه الفرنسي لانه يدخل عليه كلمات من ابتكاره •

يسبق هذا كله صفحات « يوميات الكاتب » بين عامي ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ حيث يدور الحديث بسخرية وحماس حول بطلان وكوسموبوليتية الارستقراطي الروسي ومقلديه : « ها هو يعرف جميع اللغات ولهذا السبب وحده لا يعرف أية لغة • ولما كان يمتلك لغته ، فمن الطبيعي ان يمسك بتلابيب افكار جميع القوميات ومشاعرهم ، اما فكره كما يقال فيرفد منذ حداثته من شتات الفكر العالمي الذي يخرج منه بأفكار مبتسرة غير كاملة •• » (١٢ ، ١٤٦) •

وهكذا تتوصل الى ان ادخال اللغة الفرنسية في الرواية مرتبط بالهدف الانتقادي ويتخذ طابعا اكثر حدة مما هو عليه عند تولستوي ولكن تتجلى امامه مهمة اخرى كما هو الحال في « الحرب والسلام » أو « آنا كارنينا » : نقل الشكل الاصلي الذي تتسم به نبرة حديث فيرسيلوف والامير سوكولسكي والشخصيات الاخرى •

تكتسب حتى الكلمات البسيطة التي تنطق بها الشخصيات والراوي والكاتب في روايات دوستويفسكي لونا من النبرات القوية جدا • ودائما يكون هذا اللون معبرا من ناحية المدلول : « نطق بصوت امريء من علية

القوم ـ آه ، اجـل ٠٠ » (المراهق) ٠ ان صوت امريء من عـلية القـوم هو صوت ميت ، وحديث متستر ميكانيكي ٠ وهنا يكشف دوستويفسكي ، شأنه عند استخدام اللغة الفرنسية ، نفاق مجتمع النبلاء ٠ وتتجلى كذلك ، خلافا لكل ايديولوجيته الرجعية ، الفكرة القائلة ان الكلمة الحقيقية الصادقة هي الكلمة الشعبية ٠ لقد كدّر الملاكون وحطموا نقاوة الحديث واستقامته ٠ وهنا يكمن نمط معين من نظرية الكلمة غرضها ، اذا تكلمنا بطريقة بوشكين ، تذليل ذلك الانقطاع « عن الشعب اعني عن اللغة الحية » (١١ ، ٣٦١) الذي يتسم به مجتمع الامتيازات الطبقية وذلك بواسطة « اللغة الروسية المستقلة الواعية » (١٣ ، ١٠١) ٠

تتجلى خصوصية النبرة في لغة روايات دوستويفسكي في دلالاتهـا الفلسفية العديدة وارتباطاتها المباشرة بفكرة الرواية ٠ لا تقتصر نبرة كلام فيرسيلوف (« غمغم » « مد » « تكلم بجدية تامة ، وبتعبير غريب » الخ) على كشف طبيعة وضعه الروحي والتغيرات التي تطرأ عليه حسب ، وانما يشير تبدل هذه النبرات الى صراع شخصين مختلفين داخل امريء واحد ، هما « الانا » الحقيقية و « صنوها » ٠ فالاخلاص عميق في الانسان الذي ينزع للحقيقة باندفاع جنوني مصطدما بالانانية وروح السيادة والفظاظة والقذارة ٠

لا يمتلك الاخوة كارامازوف ديمتري وايفان واليوشا اصواتا متباينة فقط ٠ فصوت كل منهم ونبرته مرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة الفلسفية للشخصية ٠ ان « الصوت المسالم الهاديء » و « الاستعداد » الملموس في صوت ميشكين والثقة في الاجابة عن اي سؤال يطرحه امرؤ صلف لا يعرفـه يجلو ميزات ميشكين ويكشف الفكرة الرئيسة التي تستحوذ على هذه الشخصية ٠

تتسم نبرة حديث راسكولنيكوف وتفكيره بالتنوع الشديد • وىرى ان الصوت يكون احيانا خارج سيطرة الانسان ويمتلك شيئا من الاستقلالية لحد ما ويكون اقوى من النوايا والارادة الواعية : « ••• بدأ الحديث عفويا بقدر ما في استطاعته ، ولكن صوته لم يطعه فتقطع وارتجف ••• » « لم يفكر بقول هذا ، ولكنه فلت من تلقاء ذاته فجأة » • اننا نسمع بوضوح اصوات غروشا ، صونيا مارميلادوفايا ، كاترينا ايفانوفنا وناستاسيا فيليبوفنا ونستطيع معرفة كل شخصية منهم من نبرة اصواتهم •

غالبا ما تتضمن الرواية تحليلا لنبرات الصوت • ها هو اركادي يجلس وحيدا في غرفة غريبة عليه ينتظر فاسين • ويسمع ما يترامى الى اذنيه من الغمز واللمز ، انطلق في البداية « صوت رجالي مرتفع وقح » ثم « تجيبه ربة البيت بصوت ناعم مرح يستشف منه انها تعرف الزائر منذ فترة بعيدة وهي تحترمه وتقدره باعتباره ضيفا رصينا وسيدا جذلا » • وهكذا نفهم الكثير من مجرد نبرات الصوت •

كيف تقدح النبرة الفردية للصوت الانساني من بناء العبارة المكتوبة كما لو كانت حجر صوان يقدح منه الشرر ؟ تلعب ملاحظات الكاتب التي اتينا على ذكرها توا دورا كبيرا لان ما يحدد النبرة هي سيماء الوجه وحركاته وسلوك المتحدث ورد فعل المستمع • يشهد القارىء وقاحة ستيبيلكوف ويعي صلافته • يبدو الانهاك على اركادي بين شراك الكلمات الغامزة اللامزة ويرن صوت ستيبيلكوف بقوة فردية عامرة : « من ، فيرسيلوف ها ؟ لقد سرق شيئا ، سرق ها ، هل هو الذي حاكموه بالامس ؟ » تتجلى فردية ستيبيلكوف بكل قوتها البالغة في النبرة المتسائلة التي تقوم ، في الحقيقة ، مقام الجملة المثبتة وفي « ها » المفعمة بالسخرية ، اللجوجة المتزلفة وفي العبارة السوقية « سرق » وفي طريقة ابتعاده عن الحادثة المذكورة •

ثمة اساليب اساسية عامة تسود لغة روايات دوستويفسكي ، تتعلق بكلام المؤلف والراوي وكل بطل من الابطال • ولكن هذا لا يعني ابدا ان جميع الشخصيات متشابهة في كلامها • ان كلام ستيبيلكوف وفيرسيلوف ومارميلادوف ورازموخين وستيبان ترفيموفتش وستافروغير متميز جـــدا وفردي للغاية • ولا ينحصر هذا التفرد في طريقة الكلام وانما يتخطاها الى طريقة التفكير • يؤكد دوستويفسكي وهو يمتلك كافة المعطيات ليقول هذا الكلام : « ان كل شخصية من شخصياتي تتكلم بلغتها ومفاهيمها المتميزة بها »•

٣ـ المونولوج ، الحوار ، تعدد الأصوات ، الفكاهة

المونولوج الداخلي هو موطن المفاهيم التي يعيشها الابطال والتي تعتبر بدورها لولب عدته الفكرية • نلتقي براسكولنيكوف منذ الصفحات الاولى في « الجريمة والعقاب » وهو منغمر في اجواء تفكيره الـــدؤوب السابق : « ••• ولكن ، لماذا اذهب الان ؟ هل انا جدير بهذا ؟ وهل هذا جـــدي حقا ؟ ••• » تنوه الكلمات البارزة في النص الروائي الى تماثل افكاره ومراميه والخطة الموضوعة بالتفصيل • لقد تعود راسكولنيكوف على هذا كله والف الفكرة الراسخة في اعماقه بحيث يكتفي باسم الاشارة للتعبير عنها • ولا يقف اسم الاشارة عند حدود تبيان منحى افكار البطل ، وانما ينطوي على معنى ارحب من ذلك : فهو يتضمن تكتما في الكلام مثيرا حب الاستطلاع لدى القارىء • ولا يمكن حدس ما سيفعله راسكولنيكوف بعد سبر اغوار عالمه الداخلي وقراءة افكاره في شكلها الحقيقي •

ويجري حديثه على هذا المنوال فيما بعد : « وعندئذ طبعا ستشرق الشمس ••• » تعنى « عندئذ » بالنسبة لراسكولنيكوف حالة دائمة لافكاره• اما بالنسبة للقاريء فهي لغز يثير فضوله •

ان ظلال النبر في المونولوج الداخلي كثيفة للغاية ولا يشير المـــزاج أو الظروف الحياتية او المشاعر المتأججة اليها وانما تشير اليها الافكار التي تخلق الاثارة كما لو كانت ضربا من العواطف القوية • يفكر راسكولنيكوف مغتاظا « ••• انني اثرثر كثيرا جدا » • تعني « اثرثر » افكــر دون طائل ، بينما اللولب المحرك لافكاره هو العمل واظهار قواه • « ولهذا لا اعمـــل شيئا ، لانني اثرثر • أو لعله الامر هكذا : لانني اثرثر ، لا اعمل شيئا » • يحتوي المنولوج الداخلي على مظاهر الفكرة بصورة طبيعية حية : كالتردد ، احباط الخطط ، التعديل والتدقيق • ثم يلجأ الى تكرار الكلمة مما يغني دلالتها : « ها انا في هذا الشهر الاخير تعلمت الثرثرة ، انني اقبع في الركن اياما بكاملها افكر في القيصر غوروخ » • يتجلى هنا الازدراء الرهيب لنفسه خلافا للعظمة الوهمية التي يتخيلها والاحتقار « لثرثرته » خلافا لمغامرتـه أمام « الفكرة » • تتلازم الكلمات وتبدو ملحاحة : « ••• ثمة صغائر تافهة ••• صغائر ، صغائر بصورة رئيسة ! ••• وهذه الصغائر تحطم دائما كل شيء ••• » • تجبره « الفكرة » على استجلاء الامور الى التفكير في الصغائر • ولكن الصغائر تعري الاشياء وتتكشف فيها سفالة الفكرة ذاتها • وينشطر المولونوج الداخلي ويتصدع : « المفاتيح يجب ان تكون في الجيب الايمن ••• كل شيء في حزمة واحدة ، في خاتم حديدي ••• هناك مفتاح واحد اكبر من الجميع ، له اسنان ثلاث ، ليس هو بمفتاح صيوان الثياب طبعا • يجب ان يكون ثمة سفط معين أو صندوق صغير ••• هذا مثير للفضول • فالصندوق يحتوي المفاتيح كلها ••• ومع ذلك كم هذا حقير هذا ••• آه يا الهي ! كم مثير هذا للقلق ! » •

يتجلى هذا الاختلاف البين بين الرواية البوليسية والرواية الاجتماعية الفلسفية الاجرامية في تصدع المونولوج : حيث يصطدم النظام العمـــلي المنطقي بالوعي الاخلاقي لدى المجرم • وعلى الرغم من المهارة التي حبكت

بها الجريمة فان جوهرها الحقيقي بارز دائما • ويتحول المونولوج الداخلي عند البطل الى صراع لا يعرف الكلل مع نفسه ومع شاهد العيان الوهمي ومع المجتمع الانساني برمته : « قال بلهجة حازمة وظافرة : كفى ، اليك عني أيها السراب ، اغربي ايتها المخاوف المصطنعة وذوبي ايتها الاشباح !••• » نرى ان المونولوج الداخلي في روايات دوستويفسكي يرتبط ارتباطا وثيقا للغاية بالمونولوج الموجه الى الناس والمتعلق بالحوار •

يشاكس راسكولنيكوف في صراعه مع المحقق بورفيري بيتروفتش نفسه ومحدثه أيضا ويقع مرة في الفخ ويتخلص منه تارة اخرى ويفضح طورا نفسه او يسترها •

ان القوة المدهشة للتفاصيل تتجلى قبل كل شيء في دخولها ضمن منولوج البطل الداخلي فهي تضطرم بقلقه الروحي ، وكل تفصيل من التفاصيل ــ المتكونة من الاشياء الاعتيادية جدا والجزئيات ، مثل سجف بنطلونه الرث ــ لصيقة بالهواجس اللاهبة التي تؤججها الفكرة •

ان دوستويفسكي بالمقارنة مع ليف تولستوي وتورغينيف وغانتشاروف واقعي بصورة مفرطة : ويتكشف هذا خصوصا لدى وصف الاحلام والكوابيس والهلوسة في رواياته • كل شيء رهيب في واقعيته مثل : الفرس المضروبة والبورجوازي الصغير الذي يفصح عن حقيقته ، والمعتاش على غيره مرتديا سترة بنية بالية وقميصا قذرا وبنطلونا من القماش المربع •

سمي ايفان كارامازوف مرارا ودون مبرر فاوست روسيا الجديد ، ولكن فاوست هذا الذي يجلس خلف الستارة في حانة « مدينة الفودكا » حيث « ينسل الزراع اليها كل لحظة » بينما يأكل هو الحساء ويشرب الشاي، مهم للغاية في اسلوب « الاخوة كارامازوف » • اننا نتصوره في سترته العادية البالية ، وقد اجاد اسطيفان زيفايغ القول بهذا الخصوص في مقالته حول

دوستويفسكي « ... انه يمثل أعظم مأساة عصره وسط الحياة اليومية الاعتيادية » (١٢) .

تحتوي كوابيس ايفان كارامازوف على واقعية بالغة : ففي البداية تتقدم الفصول المدلة على خصوصية مرض ايفان فيودوروفيتش ولا سيما اصابته « بحالة هذيان في العشية بالذات » ويليها تقرير الطبيب حول وجود « اختلال في عقله » واعترف ايفان ذاته بهلوسته وحاجته الى طبيب لكي يعالجه بسرعة و « الا ساءت الامور » . تتميز بالواقعية المفرطة ظروف التقائه بالشيطان وسيماؤه الظاهرية القريبة من الكاريكاتير ومحياه « الذي لا تتجسد فيه الطيبة ولكنه مع ذلك متناسق ومستعد ـ حسب الظروف ـ لاي تعبير خير ». ثرثرته مثل ثرثرة أي انسان عادي ، فهو يشكو من الاطباء ويروي النكت التافهة ، ويتميز بواقعية مكثفة جدا ، اذ يستهويه الذهاب الى الحمام التجاري والبقاء في بخاره . ولكن الشيطان يظل مع ذلك ـ حسب رأي الكاتب ـ بالرغم من هذه التفاصيل الحياتية التي يعلمنا بها مسبقا شيطانا وهو في الوقت ذاته يشكل جزءا من كارامازوف نفسه من مرضه العصبي والفكري والروحي.

★ ★ ★

يماثل اللقاء الاول بين راسكولنيكوف وسفيدريغالوف كابوس ايفان كارامازوف تماما في صورة مقلوبة . ان سفيدريغالوف شخصية واقعية للغاية وكان حديث راسكولنيكوف معه طويلا واتخذ تقريبا شكل الشغل ولكنه يشك بوجود محدثه في الواقع : « ... خطر لي ... تصورت ان هذا كله من فعل الفانتازيا » . تلاحق دوستويفسكي دائما الفكرة القائلة بتجاوز الواقع الصارخ والفانتازيا المحضة جنبا الى جنب مما يسم تصويره غالبا بالواقعية ويكسبه شكلا مرضيا محموما ويظهر دائما ، سواء في كوابيس

١٢ـ S. Zweig Drei Meister. Leipzig. 1922. S. 162.

ايفان واحاديثه مع سميردياكوف او في لقاءات راسكولنيكوف وسفيدريغالوف أو في تأخر ميشكين وروغوجين أو في علاقة المراهق بلامبيرت ، التأكيد الواقعي الجازم وهو ان خصومة شخصين مجرد وهم ، حيث تظهر في الانسان الذي تناقض صفاته شخصا اخر تلك الصفات ذاتها التي يحملها نقيضه • فلا يثرثر السافل المعتاش على غيره بمكنون افكار الفيلسوف حسب ، وانما يعي راسكولنيكوف وجود شخص سفيدريغالوف في داخله ويجدد دولغاروكوف في اعماقه لامبيرت •

ولكن ذلك لا يزيل الحدود بين الناس او يجانسهم وانما يوحدهم باعتبارهم موضوعا للدراسة وتتحقق فكرة غوغول القائلة : « على من تضحك ؟ انك تضحك من نفسك ! » •

لذلك يبنى الحوار في روايات دوستويفسكي عادة باعتباره استخبار امرىء عن آخر ويعني في نهاية المطاف حديث البطل مع نفسه •

يتكلم كل من راسكولنيكوف وسفيد ريغالوف بطريقته الخاصة • ان حديث راسكو لنيكوف متقطع محموم مهمل لا ينتقي عباراته ولكنه في الوقت ذاته لا يخلو من الفضول كما لو كان ينقض - خلافا لارادته - على ذلك المرء الذي يستعد لانتزاعه من خلف الباب : وهو يطرح الاسئلة في كل لحظة • اما سفيدريغالوف فهو رصين يتفلسف متعمدا ويتميز حديثه بالاستقامة المدهشة والدقة الفظة (« ابحث في جيبي » « اجل كنت لصا •• ») والاحترام الشديد تجاه محدثه والاستعداد لتحمل وقاحته بوداعة • ان كليهما يمتلك صوته الانساني •

يضم الحوار تلك القصص المركبة التي تضفي لونا شاعريا ملموسا على افكار المحدثين ، الذين لا يتفوه بعضهم بكلمة واحدة ولا يتحدد شكلهم النهائي • يقص سفيدريغالوف حكاية تتعلق بطلبه من « المرأة التي يعتبرها متاعا » الهرب معه الى امريكا او سويسرا ، وهو في هذه الحالة يمكن انيكون

« ضحية » أكثر من ان يكون « وحشا » ، وبعدئذ يحكي حكاية ذلك النبيل الذي ساط امرأة المانية في عربة القطار • بيد ان القصة المتعلقة بمارفا بيتروفنا وردت في الحوار متقطعة ، غير منتظمة ظاهريا ومحسوبة ومستقلة داخليا شأنها شأن أية قصة قصيرة من قصص موباسان من حيث احتواؤها الحياة برمتها •

ان كل شيء في قصة سفيدريغالوف يصدم راسكولنيكوف كما لو كانت تتجسد حية امامه : « قال فجأة راسكولنيكوف : واندهش في اللحظة ذاتها في قوله هذا : لذلك فكرت انه سيحدث بالتأكيد شيء من هذا القبيل !»• وكان في حالة انفعال شديد •

سأله سفيدريغالوف متعجبا ـ اهكذا الامر اذن ؟ هل فكرت بذلك ؟ الم اقل لك بوجود وجهة نظر مشتركة بيننا ها ؟ •

اجاب راسكولنيكوف بشدة وتهيج ـ لم تقل هذا ابدا •

ـ ألم أقله ؟

ـ كـــلا

ـ يخيل الي انني قلته ••• كيف دخلت ورأيتك تضطجع مغمض العينين متظاهرا ، وحينئذ قلت لنفسي ! « هذا هو نفسه بالذات ! »

ـ صرخ راسكولنيكوف : ماذا تعني هو نفسه ؟ وعمن تقول هذا ؟ • غمغم سفيدريغالوف بصدق كما لو اختلطت عليه الامور ـ عمن ؟ في الحقيقة لا أدري عمن •••

ان « قصص » سفيدريغالوف ولا سيما حكايته كيف « سمحت مارفا بيتروفنا بزيارتها » اغاظت وارعبت راسكولنيكوف الذي يقض مضجعه قتل العجوز • ان حالة الضياع والقلق التي يعانيها وارتباك سفيد ريغالوف لاتقوى فقط حيوية الحوار ودراماتيكيته ولكنها تبين دقة ما يدور حوله الحديث

وتشوشه ، وتظل فكرة الكاتب بالرغم من ذلك واضحة بجلاء من حيث الجوهر • ولا يكشف الحوار الاوضاع النفسية والشخصيات واراء الابطال حسب ، وانما افكار الكاتب العميقة : ان « عمن » التي قالها سفيدريغالوف لراسكولنيكوف تعني ، لا تظن انك قتلت وقضي الامر ، فالقتيل يعيش فيك ومعك ويرافق خطاك •

لا يتوارى الكاتب في الحوار ابدا فهو يقدم شخصياته وهم يقودون النضال متمسكين بوجهات نظر مختلفة • وعلى العكس ، تظل فكرة الكاتب متبلورة مثل شيء واضح بين الاهواء المضطربة العاصفة والافكار الازدواجية التي يحملها ابطاله •

لا يتخذ حديث بورفيري بيتروفيتش وراسكولنيكوف طابع الاستجواب اللجوج المستل من اعماق الروح حسب ، وانما يسري غالبا على حوار ابطال روايات دوستويفسكي الاخرى :

« الان اجب بنعم او لا فقط : اتعرف لماذا يتعالى صوتك من العربة لليوم الثالث ؟

ـ بشرفي لم اشترك بذلك ، ولا اعرف شيئا عنه !•••

ـ الا تعرف شيئا عن غافريل ايفولغين ؟

ـ اعني ••• اعرف كثيرا

ـ الا تعرف بوجود علاقة بينه وبين اغلايا ؟

ـ لا اعرف ابدا ••• »

« ـ ••• اتكذب عليّ ؟

ـ لا أكذب

ـ احقيقة ما تقوله بانه غير عاشق ؟

ـ يبدو أنه منتهى الحقيقة

ـ آه منك « يبدو » ! هل اعطاه الصبي ؟ »

يدور الحديث في الفصل الاخير من القسم الاول لرواية « الابله » حول دخول ليزافيتا بروكوفيفنا الفجائي على ميشكين واستجوابها له • ان ليف نيقولايفتش وديع ولين العريكة عندما يتعلق الامر به ولكنه يقاوم بعناد في الحالات الاخرى • تتابع المقتطف الذي توقفنا عنده :

« ـ لقد سألت نيقولاي ارداليونوفيتش •••

قاطعته ليزافيتا بروكوفيفنا بتهيج ، انه صبي ! صبي ! ، لا أعرف من هو نيقولاي ارداليونوفيتش ! صبي !

ـ نيقولاي ارداليونوفيتش •••

ـ اقول لك ، انه صبي !

اجاب الامير أخيرا بثبات وهدوء ـ كلا ، ليس صبيا ، وانما نيقولاي ارداليونوفيتش » •

الحوار مبني برمته على المقابلة المتضادة القوية جدا بين صوتين ومزاجين مختلفين وطريقتين متناقضتين في التفكير والكلام في اطار الوحدة الداخلية الكاملة للصفاء الطفولي والرابطة الحميمة الصادقة التي تربطه بالناس •

ان ليزافيتا بروكوفيفنا زوجة جنرال وهي تتكلم بانفعال وتنتقي الكلمات القوية : « لا تكذب ! عما يكتب ؟ ••• اسكت ، ماذا جاء في الرسالة ؟ » ولكنها تعمل كل ما في قدرتها ، على الرغم من انفعالها القوي لاخفاء مشاعرها الحقيقية والمحافظة على هدوئها وروحها الصدامية • وهي تسمع رسالة ميشكين الى اغلايا « بانتباه بالغ » بعد أن اصبح يقرأها لها عن ظهر قلب • تؤثر الرسالة فيها كثيرا ولكنها تهتف قائلة : « ما هذا اللغو ! ماذا يعني هذا الهذيان حسب رأيك ؟ » ، تعي دائما ـ وضد ارادتها ـ قيامها بدور المحقق وميشكين بدور المجرم ، ولكنها تناقض نفسها في كل خطوة من خطواتها وتكشف دخيلة نفسها ويتبين كذبها بجلاء امام ميشكين •

يتميز ميشكين بحديثه المتأني الحذر ، فهو يختار الكلمة التي تحدد بدقة الجوهر الحقيقي للاوضاع الحساسة المشوشة . وكلما كانت عباراته متقطعة غير لبقة - (كما هو شأن بيير بيزوخوف وبعض احاديث هاملت) - وبسيطة وصادقة ، كلما ازدادت اهمية الترابط بين افكاره . انه مخلص للغاية عندما يقول : « ... ولكن ،بكلمة واحدة ، انه الامل في المستقبل والفرصة بما يمكن ان يكون ، انني هناك لست غريبا او اجنبيا . فجأة اعجبني الوطن جدا . وفي صباح مشمس امسكت القلم وكتبت لها رسالة : لماذا كتبت لها ، لست ادري . ففي كثير من الاحيان تريد صديقا قربك ... » ان نبرته وكل رنة في صوته بالغة الصدق . ويجيب على سؤال : « هل انت مغرم ؟ » « كلا » . وبالرغم من هذا التأني والتفكير فقد كان جوابه سلبيا ، أما كلمات : « لقد كتبت لاختي » فانها تعبر عن الجوهر الحقيقي لعلاقة ميشكين باغلايا . وتحتوي فكرة المؤلف الحوار برمته .

تتعاظم خصوصية ميزات الحوار ، التي تتسم بها « الجريمة والعقاب » من رواية لاخرى وتعبر عن نفسها بصورة مفرطة في « الاخوة كارامازوف ». تصبح الحكايات التي يتضمنها الحديث الطويل بين ايفان واليوشا ادلة عنيفة بيد المتحدث - المهاجم وتزداد اهميتها بحيث تكاد تشغل المكان الرئيس في الرواية . وتنطوي على حقائق رهيبة مستقاة من الحياة ذاتها « حكاية الطفل الذي تعضه الكلاب وغيرها » والفانتازيا الفلسفية (المفتش الاعظم). ويتحول الحوار مرة اخرى الى ضرب من الاستجواب والتعذيب الخلقي . وتتجلى ،وراء صراعات ابطال الرواية ، آراء الكاتب المتقنة حول الحواجز التي لا يمكن تخطيها لاثبات تلك الفكرة التي يبرهن عليها دائما ، مؤمنا بامكانية التغلب على جميع هذه الحواجز التي لا يمكن تخطيها . وهكذا يغدو الشكل الفني للحوار مجرد تطوير لفكرة الكاتب المعقدة المأساوية الحافلة بالتناقضات والعامرة بالمعرفة العميقة للحياة الواقعية .

تتسم روايات دوستويفسكي ، اضافة الى الحوار ـ الاستجواب القائم على المقاومة الداخلية ، بنمط آخر من الحوار وهو « اعترافات القلب المتوهج » الذى يظهر عندما يندمج المونولوج المليء بالحكايات المركبة مع الاجوبة القصيرة التي تنم عن الاهتمام والفهم والتعاطف .

اما الشكل الثالث للحوار الذي يناقض تماما الشكل الاول فهو الحوار القائم على الفهم المتبادل .

يصدّ الكسندر بلوك قصيدته . « الغريبة » بعبارة مقتبسة من الحديث الاول الذي يدور بين ميشكين ناستاسيا فيليبوفنا . ويبدو هذا الحديث آسرا كالشعر المصحوب بالموسيقى ، ولا يمكن الامساك به . انه يتفق تماما مع طبيعة شعر بلوك .

ومع ذلك يكاد يسقط بلوك من هذا المقتطف اهم شيء فيه :

« ـ كيف عرفت بانني هذا الشخص ؟

ـ من صورتك و ...

ـ وماذا ؟

ـ ولاني تخيلتك على هذه الشاكلة بالذات ... »

يكون الحوار العامر بالتفاهم المتبادل قليل الغنائية في كثير من الاحايين وواقعيا . تلتحق ليزا في احد الايام المشمسة الصافية باخيها اركادي في الشارع ويتحدثون بابتهاج وصراحة : « هآنذا لم اعرفك سابقا ، ولكنني اعرفك تماما الان ، ولقد عرفت كل شيء في لحظة واحدة » . وتنبثق الرغبة الرامية الى تخليد لحظات التقارب الحميمة هذه : « ... لنتفق على شيء واحد : لئن اتهمنا بعضنا في حين من الاحيان او كنا ساخطين على شيء ما او اصبحنا حاقدين او سيئين ولئن نسينا هذا كله فمن الضروري ان نقطع على انفسنا عهدا الا ننسى ابدا هذا اليوم وهذه الساعة بالذات » (« المراهق ») .

ان حياة ابطال دوستويفسكي الروحية تبدو في الحقيقة على درجة من التعقيد بحيث يلوح التفاهم المتبادل التام ، ناقصا : ففي هذا الوقت بالذات تنطوي دخيلة نفس الاخت والاخ على قلق معذب دفين لايبوحان بكلمة واحدة عنه في هذه الساعة البهيجة المشمسة الخالية من الهموم .

يحتل الحوار في بناء الرواية العام عند دوستويفسكي مكانا اكثر أهمية مما هو عليه في روايات تورغينيف ول . تولستوي واكثر ارتباطا بالمحور وفكرة الرواية . انه اكثر ديناميكية من الحوار اليومي الرتيب في « قصة عادية » أو « ابلوموف » . وهو أيضا ذو طابع مغلق باعتباره حوارا بالذات ولقاء واصطداما وصراعا فرديا بين شخصيتين . لا يلعب ، في هذه الحالة حوار الغرام دورا معينا او يقوم بالاحرى بدور التابع واحيانا يبدو ولحد ما محاكاة لحوار الغرام الذي تتسم به روايات تورغينيف (اللقاء الباكر بين اغلايا وميشكين) .

★ ★ ★

تتجلى خصوصية اسلوب روايات دوستويفسكي في الحديث الصاخب الصادر من اصوات عديدة يقاطع بعضها بعضا . وهكذا تختلط - في « الوليمة الجنائزية البليدة » التي تقام على روح الراحل مارميلادوف - اصوات الجوقة المتنافرة للغاية ابتداء من الزعيق الجنوني الذي تطلقه اماليا ايفانوفنا الى اللهجة المنحطة الواثقة التي يتحدث بها لوجين الى صراخ كاترينا ايفانوفنا الهستيري وصوت صونيا الخجول وفضيحة ليبيزياتنيكوف القوية ... عندما يقتحم « فريق روغوجين » غرف الاحتفالات الغاصة بالضيوف في منزل ناستاسيا فيليبوفنا ويجرى اختلاط بين جمهور متباين للغاية من ايباتتشين الجنرال المتعجرف الى « السيد » الذي يتميز بـ « قبضته الضخمة البارزة العروق والمغطاة بشعر احمر » ويجري المشهد بمساهمة هذا الجمهور برمته الذي

يتخذ رد فعله على الاحداث شكلا ضاجا او صامتا : « فغر الجميع افواههم مرة اخرى ... وسرى حديث حائر وانطلقت علامات التعجب وتعالت حتى المطالبة بالشمبانيا ، وتدافعوا وضجوا » . حسن جدا استخدام ضمير الغائب، لانه يعبر عن اندماج حركة حشر من الناس المتباينين .

« اشتد الضحك » وارتفعت الصيحات الفردية المتباينة طوال الوقت ، مثل صوت ليبيديف المخمور وهتافات فيرديشينكو الوقحة ولعثمة بياتتشين زوجة الجنرال الخائفة . ولكن هذا كله لا يخنق الاصوات الرئيسة المدوية بقوة : اصوات روغوجين ، ناستاسيا فيليبوفنا والأمير يرن كل صوت من هذه الاصوات بطريقته الخاصة وبكامل قوته .

تتجلى وسط هذه الجوقة من الاصوات ، فكرة الكاتب الواضحـــة المتماسكة بقوة : تبيان موقف ميشكين الانساني الحقيقي الرائع أزاء المرأة التي اصبحت هدفا للمؤامرات القذرة والتجارة البشعة .

تصدح الاصوات المتعددة صداحا موسيقيا ولاسيما في المشهد الكوميدي المرعب « العيد » في رواية « الابالسة » . تتعالى في البداية فقط « اصوات حذاء ومخاط وسعلة » يعقبه صراخ وزعيق متعاظم . وتصدح الحـــان مورسوغسكي « الليل في جبل ليسايا » من بين صفحات الرواية .

★ ★ ★

ما طبيعة روح الفكاهة في رويات دوستويفسكي ؟ احقا تنطوي رواياته على الفكاهة ؟

يعتبر كثير من القراء نتاجاته ثقيلة متجهمة وهي ـ في هذا المعنى ـ رتيبـــة . وبالرغم من ذلك فان اعماله متنوعة للغاية . حقا انها تطفح بالالام البشرية ولكن ثمة صفحات مضيئة فرحة ومرحة تنطوي على روح فكاهة رقيقة خاصـــة .

من الواضح ان دوستويفسكي قد اقتفى اثار غوغول في شبابه عندما كتب « الزوجة الغريبة » و « التمساح » والاوضاع الكوميدية في « رواية في تسع رسائل » . عندما يتشاجر « السيد المرتدي فرو الراكون » مـــع « الشاب » يتجلى امامنا مشهد غوغولي بحت : هنا نرى مباشرة كيـــف يتعلم دوستويفسكي عند غوغول الجرأة في الكلام . ومع ذلك لا يبلـــغ التلميذ في هذه القصص تلك القوة وذلك العمق الهائل لروح الفكاهة التي يتسم بها المعلم . فروح الفكاهة ضحلة في القصص التي اتينا على ذكرها . وتعوزها « نزعة الضحك ذات الشاعرية العالية » التي يتسم بها غوغول .

ثمة نمط آخر من روح الفكاهة تحتويها الروايات الكبيرة التي كتبها بعد سنوات السجن . مثل الفكاهة الرقيقة التي ترافق وصف العلاقـــات العائلية في بيت الجنرال يباتتشين . ان الجنرال الجليل العملي يخاف زوجته، فهو يناور بلباقة لكي يتسلل ميشكين خفية اليها ويصبح الجو ملائما له للافلات منها . ترى البنات الشابات ان امهن هي الطفل الوحيد بينهن . ويتجـــلى احترامهن لها في وعيهن لطفولتها بينما يتكشف دلالها في شدتها المصطنعة . لا يتعارض جمال اولئك الفتيات مع وجود شهية ممتازة لديهن . ان هذا النموذج من المقابلة المتضادة يخلق روحا كوميدية رقيقة في عدد من المشاهد، ويسود طريقة السرد في هذا المشهد طابع كوميدي فنعرف مثلا ان الرومانتيكية هي « التمتع الطوعي باحزانك » و « تروسافات » مرادفة لتعبير « محافظ للغاية » .

تطل روح الفكاهة في مشاهد عديدة اخرى من رواية « الابله » . ها هي اغلايا القلقة على مصير ميشكين تعلمه استعمال المسدس . يتأثر الامير من ذلك وتمس كلماتها اعماق روحه باعتبارها مظهرا للمشاعر القوية فيردد الدرس الذي علمته اياه فرحا : « استطيع الان حشو المسدس ! هل لديك مسدس تحشوه ياكيللر ؟ عليك اولا بشراء بارود غير رطب للمسدس ...

ومن ثم تدفع الطلقة الى داخله ولا يجوز ادخال الطلقة قبل البارود لانها لن تنطلق • اسمع يا كيللر لانها لن تنطلق ! ها ـ ها ! اليست هذه من اعظم الحجج يا صديقي كيللر ؟ ••• » يتماشى هذا المونولوج بصورة مدهشة مع اكثر احاديث هاملت صدقا •

تتجلى روح الفكاهة المتنوعة في « الابالسة » وهي من اكثر الروايات اكفهراراً ويتضح ذلك في : انطواء سيماء ستيبان تروفيموفيتش الحزينة على شيء غير قليل من الفكاهة الموشاة بالمرح والبساطة • وقد صورت شخصية كارامازينوف الجليلة بخبث بالغ وفكاهة متواصلة • ان هذه الشخصية مرعة في زيفها اذا اخذت حقا على انها صورة تورغينيف ! كم من الصعب التصديق بأن الكلمات التالية يمكن ان تخص تورغينيف : « ••• ان جميع هؤلاء السادة متوسطو الموهبة وقد جرت العادة على اعتبارهم ابان حياتهم في عداد العباقرة تقريبا ، ولكنهم لا يتوارون دون ان يتركوا اثرا يذكر ويمحون فجأة من ذاكرة الناس بعد موتهم حسب ، لكن يلفهم النسيان احيانا اثناء حياتهم وسرعان ما يهملهم الجميع دون ادراك هذا » • كم من المستغرب الان بعد مرور خمسة وثمانين عاما ان تتصور هذه الكلمات موجهة الى مؤلف « الاباء والبنون » • فشخصية كارامازينوف واقعية ولا علاقة لها بتورغينيف، انها نموذج عمومي صادق وبارز في مختلف الحقب ومفعم بالسخرية المريرة التي يتسم بها الهجاء الحقيقي• وتتميز المقابلة المتضادة بينعجرفة كارامازينوف المنتفخة وحقارته التامة بالفكاهة ايضا • وكم رائعة « هيئة ••• » •

وأخيرا يالها من فكاهة قاتمة في « الادب » يحتويها مشهد الادعاء البليد التافه •

غالبا ما ترمي روح الفكاهة في روايات دوستويفسكي الى خدمة اهداف الايديولوجية الرجعية : يتم تصوير اصحاب الافكار الثورية والديمقراطية في « الجريمة والعقاب » و « الابله » و « الابالسة » بشكل مضحك اخرق. يسخر دوستويفسكي مجهدا متكلفا ، عبوساء من الذين ضحوا بحياتهم من أجله . ويحتوي هذا النمط من الفكاهة على كثير من الزيف ولا سيما في مسعاه للتعميم ووضع الجميع في مستوى واحد فهو يرى على سبيل المثال في المتآمر ينتشايف الذي ادانه فردريك انغلز بسخط ، نموذجا حقيقيا للثوري الروسي .

وها نحن في « الاخوة كارامازوف » نتعرف على وسط الاطفال . ويمكننا ان نجزم بعدم وجود مثل هذه الفكاهة المرحة ، في تصوير سيكولوجية المراهق الساذج الشجاع الواثق بنفسه الخجول الذي يفكر بطريقته الخاصة ويتأمل كل شيء ، سواء في « طفولة حفيد باغروف » أو في « الطفولة والصبا » .

تمد الفكاهة روايات دوستويفسكي بالثراء دائما .

٤- الصورة ، المواقف ، المنظر الطبيعي

تضم مجموعة التماثيل النصفية التي في حوزة ف. ي. موخينايا تمثالا لعالم شاب . عندما تنظر اليه مباشرة ترى وجها ذكيا دقيقا وسيما ، ولكنك ما تكاد تنظر اليه جانبيا حتى تسمع فجأة صوت النحات الهادىء الواضح الموجه الى هذا الوجه : « حسن ذكاؤك وكذلك وسامتك ! ولكن لماذا كل هذا الغرور والزهو ؟ » .

يذكرنا هـذا القول بصور روايات دوستويفسكي • وهي لا تقتصـر على الوجوه التي تعكس الشخصية وانما تتجلى عبرها الفكرة وفكرة الكاتب بالذات • وهذا هو شأن صورة روغوجين ، التي لا تحتوي على سيمائـه الخارجية « الاولية » كما يفعل تورغينيف في رواياته وانما تتكشف فيها الفكرة بكل قوتها • يستبق الكاتب الاحداث ويكشف في وجه الشاب الذي التقاه ميشكين في القطار كل خصائصه : القامة القصيرة ، الفظاظة ، الرضاء عن النفس الذي يصل لحد السفالة ، ويقترن هذا كله بالمظهر المضني لوجهـه الشاحب شحوب الموت • تعبر التفاصيل « العينان الرماديتان الصغيرتـان المتوقدتان » • عن هذا النمط من المقابلة المتضادة •

يكشف الكاتب فجأة جميع اوراقه ويبين السمة الرئيسة في هذا الوجه : « ثمة عواطف متهيجة لدرجة الالم » تزيد من تأجيج التنافر في هذا الوجه وتجعله يحتوي من التناقضات ما يقربه من التجسيد الشعوري للفكرة المعقدة المفعمة بالنزعة الجدلية •

وتصبح واضحة في هذا الصدد تلك المقابلة بين « معطف الضأن العريض الموشى بالسواد » الذي يرتديه روغوجين والمعطف الخفيف الذي يشعر فيه ميشكين بالبرد ، ولا يشير الفرق بين المعطفين الى الوضع المادي بقدر ما يبين القوة الضاربة لاحدهما ووهن الشخصية الاخرى في الرواية •

تتخذ المقابلة المتضادة ايضا بين الشعر المجعد الاسود لاحدهما والشعر « الاشقر جدا » للاخر طابعا رمزيا جليا •

ويتم حالا جدس كل شيء في صورة ميشكين •

يحظى المظهر الخارجي لناستاسيا فيليبوفنا بأهمية معينة : حيث تعتمد كثير من الاشياء في تركيب الرواية على ظهور صورتها الفوتوغرافية قبل التعرف عليها هي نفسها • يعاني ميشكين من حاجة ملحة « لحدس شيء خفي

في هذا الوجه ... ذي الحسن الفريد ، ولسبب ما ادهشه هذا الوجه بصورة اقوى في اللحظة الراهنة » ويبدو ان « لسبب ما » اهم ما في هذا القول . ولكن ما هو ؟ الا يظل مجرد تلميح ؟ كلا ، فالكاتب يوصل هذه الفكرة الى نهايتها :« ... ينطوي هذا الوجه على كبرياء لامتناه واحتقار وشيء من الحقد ويعبر في الوقت ذاته عن الثقة والبساطة المدهشة ... » . ليس هذا كل شيء . « قال الامير عفويا كما لم يكن يجيب على سؤال وانما يتحدث مع نفسه : « في هذا الوجه ... آلام جمة » . تكشفت الان فكرة «لسببما» بكل غزارتها . كذلك اكمل الحديث الى النهاية الفكرة الاولى : « ان هذا الحسن الآسر لم يكن ممكنا احتماله ... » . استطاع دوستويفسكي وحده ان يجمع في عبارة صغيرة مثل هذه الكلمات اللاهبة . ليس في هذه العبارات تانق بديعي ، فكلماتها حقيقية وتقترن بدقة واقعية واعية « ... جمال وجه شاحب وخدين غائرين وعينين متوقدتين ، ياله من جمال غريب ! » .

نلتقي بهذا الجمال في الواقع ، فقد اثر على ميشكين بعمق ورقة مذهلتين! وتبلغ حالا فكرة تأثير الجمال نهايتها .

« قالت اديليادا بحرارة . ان هذا الجمال قوة ويمكن انيقلب العالم.» وسرعان ما تحدث ضجة مشوشة امام البيت عندما تتصور ناستاسيا فيليبوفنا ان ميشكين خادم مغفل . وتتجلى الرومانتيكية في واقعية مطلقة : « انني متأكد من رؤيتي عينيك في مكان ما .. ربما في الحلم ... » .

تغدو الصورة الادبية موتيفا طاغيا للغاية في محور الرواية . وتصبح فكرة الجمال المداس المحقر الفكرة الرئيسة في « الابلة » .

يجري تصوير مظهر اغلايا الخارجي ببراعة وبساطة اكبر في الرواية . ونلاحظ في البداية « ... كانت الصغرى حسناء للغاية ... » ثم يكشف عنها في اطار الصورة العائلية الواقعية جدا : « ان بنات يباتتشين الثلاث نساء معافيات الصحة متوردات فارعات ذوات اكتاف مدهشة وصدور جبارة وايدٍ

قوية تشبه ايدي الرجال تقريبا •• » ثم تبرز اغلايا بينهن باعتبارها « حسناء لا ريب فيها » : « قال الامير : « انت حسناء فريدة يا اغلايا ايفانوفنا ، انك جميلة لدرجة اخشى فيها التطلع اليك ») • ويبدو له جمال اغلايا كاللغز • وينجلي هذا اللغز تدريجيا : هذه « الحسناء القاسية المتغطرسة » تتكشف عن طفل حقيقي وأمرأة تعيش « جوهريا بعقلها » وهذا هو « المفهوم » الرئيس في الرواية • ان مظهر اغلايا الخارجي اكثر محسوسية وفردية من مظهر ناستاسيا فيليبوفنا •

اضحى الروائي الواقعي الاتجاه يتميز بنوع من الحذر في تصوير الجمال النسائي بعد ولتر سكوت وفي حمأة الصراع ضد الروماتيكية ولا سيما ضد تقاليدها الادبية • اشار بلزاك الى ان اناستاسيا وديلفينا ستيفتين تشبهان العديد من سيدات باريس الارستقراطيات ويبرز شيء فظ في جمالهما الخارجي • تنظر اوجيني غراندية بقلق الى نفسها في المرآة • وتبدو السيدة دي بارجيتون جميلة في انغوليم حسب وتصبح باهتة في باريس • ويشير بيسيمسكي الى ان بطلة روايته « الف روح » غير جميلة • ويبتدرنا تورغينيف قائلا ان ناتاليا لاسونسكايا « يمكن ان تعجبنا من النظرة الاولى » وانها « نحيفة سمراء ، محدودبة قليلا في وقفتها » • ونعرف من ليزا كاليتينايا فقط انها « لطيفة جدا دون ان تعي هذا • وتتجلى في كل حركة من حركاتها رشاقة عفوية مرتبكة » • وتعتبر الين كوراغين في « الحرب والسلام » « الحسناء » الوحيدة في الرواية (يتم استخدام احدى صيغ التفضيل التي يستعملها دوستويفسكي) •

ولكن دوستويفسكي الواقعي شأنه شأن هيغو الروماتيكي بحاجة الى التطرف ، فهو يتناول الجمال والقبح بكل غزارتهما وقوتهما • وفي هذا التناول تتجسد الميزة المهمة التي يتسم بها اسلوبه ونظرته للحياة • وقد جاء على لسان فيرسيلوف في « المراهق » حول جوهر رسم صورة الانسان مايلي:

« نادرة تلك الومضات التي يعبر فيها الوجه الانساني عن ميزته الرئيسة والفكرة التي ينفرد بها . يدرس الفنان الوجه ويحدس الفكرة الرئيسة فيه ... » . وبناء عليه تصبح الفكرة أهم شيء في الصورة وربما تكون ذات أهمية استثنائية . ولهذا يعبر وجه والدة المراهق « البسيط » « الشاحب قليلا والاصفر » عن شيء ذي « جاذبية فائقة » وروعة حقيقية . ويعلو لون هاديء ساكن تلك « التجاعيد الاخذة بالتراكم » كما يعلو الوجنتين الغائرتين .

تتجلى الفكرة فوق كل وجه مصور في الرواية ، فالكاتب يستبقنا دائما ويكشف بواطن الانسان في مظهره الخارجي حسب ، وما كاد يدخل الامير الشاب سوكولسكي الى الغرفة حتى فهمه اركادي وابدى الملاحظة الاخيرة حول مظهره : « ... لا يعلو المرح هذا الوجه على الرغم من لطافته وبساطته . وحتى عندما يقهقه الامير من اعماق قلبه فانك تحس مع ذلك خلو قلبه دائما من الفرح المضيء الحقيقي اليسير .. » وتبرز سمة واحدة وراء المظهر المهذب والمشاعر الواضحة وهي تلك الطبيعة الحزينة لانسان بارد المزاج مدمّر روحيا .

يتفحص اركادي دائما الوجوه لكي يطالع فيها ما يشعر ويفكر به محدثه وما يعرفه . ويقول عن فاسين : « ظننت بحركة عابرة سريعة مرت على وجهه انه ربما وصل الى علمه شيء ما » .

لا يستوضح المراهق طبيعة فيرسيلوف من الاستماع لاحاديثه حسب وانما يتأمل وجهه أيضا ويقارن بين كلامه وملامحه . ويقوم كل شيء في هذه الصورة على التناقض والمقابلة المتضادة . فقد تجلى فيرسيلوف في ذكريات المراهق عن الماضي وفي احلامه وسط « هالة معينة » اما الان فقد « تضعضع وشاخ » بحيث « اصبح النظر اليه مؤلما ومؤسفا ومخجلا » « ... تابعت تأملي له ووجدت في جماله شيئا مدهشا .. فقد ارتسمت الحياة على هذا الوجه بشكل شيق أكثر من السابق » .

تشكل الحركة المتوجهة داخل النفس البشرية المشوشة للغاية ، والمتمثلة قبل كل شيء في الصورة ، اساس الشخصية ومحور صراعها • يبدو على وجه فيرسيلوف بغتة ، وفي لحظات الصراحة التامة بين المراهق وابيه والثقة المتبادلة بينهما و « عبر ابتسامة سمحة » ، « نفاد صبره متمثلا في نظرته ويظهر عليه شيء ما مشتت وقوي » وتتجلى فجأة على جبهته « تجعيدة معتمة جدا » • وعلى الرغم من اللطافة التي جسدها كلامه في هذه اللحظة فقد كان يضمر شرا •

تمثل الصورة دائما وبشدة الاتجاهات الديمقراطية المتمردة التي لاتعرف التهادن في نتاجات دوستويفسكي المتمثلة في تصوير الناس الجائعين المضطهدين المعذبين المسحوقين • ولكنها ترمي الى انتقاد الشخصيات التقدمية في الستينات والسبعينات •

ترتبط الصورة في روايات دوستويفسكي ارتباطا وثيقا بميزة معينة تتسم بها شخصيات الكاتب • ان العام والخاص يتعايشان في الشخصية شأنهما في ذلك شأن النتاجات الادبية الاخرى • ومع ذلك يمتلك العديد من الابطال خصوصية فردية ونشير قبل كل شيء الى تسلط الضوء حتميا على الشخصيات الرئيسة من زاوية تاريخية او ادبية معينة ، رغم استقلاليتها التامة ، ونعني بذلك علاقة راسكولنيكوف بنابليون ، وميشكين بالفارس المسكين ودون كيشوت ، واركادي بالفارس البخيل وستافروغين بايفان ابن القيصر والامير هاري • وبطرس فيرخوفينسكي بـ ميفيستوفيل وايفان كارامازوف بفاوست • وتنفرد بعض المشاهد بالمقابلة العابرة ، مثل المقابلة بين فيرسيلوف وايفو ، أو بين أركادي وعطيل • ان راسكولنيكوف الذي تصم اذنيه « ضجة القلق الداخلي » شأنه شأن بطل « الفارس البرونزي » يسير على الجسر ويحس ان سياط الحوذي تجلده أيضا • ان هذا المنظر يقوي من الدلالات المتنوعة التي تنطوي عليها الشخصية ذات المحتوى الفردي القوي للغاية والمحسوس في صفاته الطبقية والزمنية ويضم في الوقت ذاته مجالا فلسفيا رحبا •

تمثل شخصية راسكولنيكوف في الوقت ذاته ، على الرغم من محسوسيتها الكاملة ، فكرة دقيقة صارخة موجهة ضد الفردية القائمة على مفهوم الانسان الفائق القوة . لا تعتبر شخصية فيرسيلوف نموذجا للنبيل الروسي التائه في اجواء المثل المحيرة التي تختلط عليه الامور فيها وتتناهبه المخاوف والمشاعر المتأججة والضحالة الروحية . يعتبر أيضا رمزا للجمال الروحي المهان المحقر الذي اضاع عبثا قواه الداخلية الهائلة . ان ثورة ايفان كارامازوف التراجيدية وثورته أقوى واكثر محسوسية من صفاته الانسانية وشخصيته على الرغم من الترابط العضوي القائم بينهما .

تتميز البيئة والمناظر الطبيعية في روايات دوستويفسكي بطابعها الفلسفي الخاص أيضا . لا تقوي البيئة المحيطة بالانسان ، كالغرفة والاشياء الموزعة فيها والبيت ، الخصائص الاجتماعية والنفسية حسب ، وانما يتجلى فيها اصدار حكم صريح لا رحمة فيه على النظام الاجتماعي ، يتم الافصاح عنه في « الجريمة والعقاب » خصوصا . يلف راسكولنيكوف جو من الهواء الفاسد والازدحام والحر والقذارة . « ... جو خانق وزحمة وفي كل مكان جير مطفأ وغابات وقرميد وغبار ... ونتن صيفي خاص ... » . الزحمة تضغط على راسكولنيكوف في « قفصه » بين « جمهور كثيف من الناس » ويهيمن الانحراف والقبح على « الحانة » « المكتظة بالسكارى » وعلى غرفته الصغيرة مما يثير القرف في نفسه . ولهذا السبب يهيم في الشوارع ويتسكع بين الناس « لكي يزداد غثيانه » ويشعر راسكولنيكوف دائما بالاشمئزاز لان « الناس يعجون في كل مكان » .

يقابل هذه البيئة نمط مناقض تماما من المناظر الطبيعية المرتبطة ارتباطا وثيقا بشخصيات الرواية . وتتكشف أبعاد رائعة رحبة امام راسكولنيكوف على نهر النيفا . السماء « صافية من الغيوم تماما » . و « قبة الكنيسة تسطع ويمكن النظر الى كل زخرفة من زخارفها من خلال الهواء النقي » . « وقف وحدق طويلا وبثبات في البعد النائي » . فما هو رد الفعل الذي

خلقته في نفسه هذه « اللوحة العريقة الرائعة الواقعية » التي يعرفها منذ أمد بعيد ؟ « فاحت عليه برودة غامضة دائما من هذه اللوحة العابرة الرائعة ورأى روحا مفعمة صامتة بكماء تنطق بها هذه اللوحة البهية » . لا يتوقف الامر طبعا عند الناس الذين يزدحمون و « يكتظون » « ويروحون ويغدون » حوله ، ولا عند « قفصه » الضيق ، وانما كان الفضاء الرائع يضطهده ويضغط عليه ويعذبـــه .

فكرة اخرى ترتبط بهذا المنظر أيضا . يدرك راسكولنيكوف للمرة الاولى وهو واقف امام هذه اللوحة المعروفة لديه منذ زمن بعيد والتي أثارت فيه مجددا الافكار والمشاعر القديمة ، انه لا يمكن عودة أي شيء من الماضي بعد الجريمة التي ارتكبها .

يجري انقلاب جديد في روح راسكولنيكوف على الشاطيء الاخـــر « للنهر العريض المقفر » وفي ارتيش « هذا السهل الفسيح الذي تغمره الشمس حيث تكاد تبدو بيوت الرحل كنقاط سود ... وكأن عهد افراعام وقطيعه لم ينقض » .

ويصبح النتن والزحمة المحيطان بسفيد ريغالوف تعبيرا عن وضاعته . ويستهويه الاسترسال في القضايا التجريدية فيتصور الابدية على شكل حمام نتن تعيش العناكب في زواياه ولكن يتكشف امامه أيضا نمط آخر لعـالم واقعي تماما ورائع حقا وهـو : الريح التـي « تعصف بغضب في غرفتـه الضيقة » والرذاذ المتطاير من الشجيرات والاشجار والشيء الرئيس : « تلك الشجيرة التي غمرها المطر » . انه الخروج الذي لا ريب فيه الى عالم الطبيعة المترع الرائع الغض . ويعي سفيدريغالوف وجود هذا المخرج ولكنه يحوّل بصـــره عنه .

تبدو النزعة العدوانية في محاكاة مناظر تورغينيف الطبيعية الغنائية عندما يقرأ كارمازينوف قصته في رواية « الابالسة » • وفي الوقت نفسه يتساءل اليست الطبيعة غنائية اللون في مشهد قتل شاتوف ؟ « كان المكان موحشا مقفرا ••• مساء خريفي قاس ••• وبدت اشجار الصنوبر الخالدة قاتمة وارتسمت بقع غامضة وسط الظلام • كانت العتمة بشكل ••• » •

المناظر الطبيعية في « المراهق » فلسفية المحتوى ولا سيما منظر كلود لورين الذي اسر دوستويفسكي واثاره لسنوات عديدة وتجلى في المسودات التي كتبها ابان وضع رواية «الابالسة»• يظهر باستمرار اهتمام دوستويفسكي الخاص بالرسم • لانه يعبر دائما عن الفكرة في شكلها المرئي ، فالرسم يصور الفكرة الناضجة في وعي البشرية • لا يهتم دوستويفسكي ابدا بالمحور الاسطوري للوحة لورين المسماة « المنظر البحري اتسيوس وغالاتيا » وانما يدهشه الجوهر الفني ذاته للرسام الفرنسي العظيم الذي عاش في القرن السابع عشر ونعني طريقة فهمه للعالم والطبيعة المكتملة في عظمتها الداخلية وتناسقها • يعتقد غوته ان كلود لورين درس الطبيعة لكي يجسد فقط في صورها « عالم روحه الرائعة » • بينما يفهم دوستويفسكي ابداع هذا الفنان بصورة أرحب منه وأكثر موضوعية ، فهو يرى في لوحة لورين صفحة من تاريخ البشرية تجعلنا نتعمق في ماهية الثقافة الانسانية •

سمى فيرسيلوف لوحة لورين هذه « العصر الذهبي » ويقول اركادي « حلمت بهذه اللوحة لا كلوحة وانما باعتبارها وقائع الماضي » • لقد حلم « بالامواج اللطيفة الزرق والجزر والصخور المزدهرة على الشاطيء ••• وهناك تذكرت البشرية الاوربية في مهدها وراودتني فكرة حب الوطن التي ملكت علي جوارحي ••• آه ، هناك عاش اناس رائعون ! » • تتجلى روعة الجوهر الانساني والانسان باعتبارها اكثر الافكار صدقا وبهجة • « اتذكر كم كنت سعيدا ، لقد مس الاحساس بالسعادة ، الذي لا عهد لي

به سابقا ، شغاف قلبي لدرجة الايلام ، انه الحب الانساني كله » • ولكن الرؤية السعيدة « لليوم الاول من حياة البشرية الاوربية يشوبه حزن عميق عندما يرى بوضوح « الشمس الغاربة في آخر يوم من حياة البشرية الاوربية » « كان مساء حافلا ، واقتحمت نافذة غرفتي الصغيرة وعبر خضرة الازهار الموجودة فيها حزمة من الاشعة المنحدرة غمرتني بنورها » • وهكذا تفيض بالافكار تلك الملامح العادية في الطبيعية المترائية امامه من نافذة الفندق الالماني « القذر » • وتتجلى في هذه السمة العادية الفلسفية التي يتحلى بها دوستويفسكي ذلك الشعور الشاعري بالطبيعة •

ولهذا السبب فان اكثر المناظر اعتيادية في الكرة الارضية كالصباح البطرسبورغي الذي يلفه « ضباب حليبي رمادي » يكاد يبدو « من اكثر المناظر فانتازية في العالم » • يمتزج التصوير الواقعي للطبيعة بمظاهر المثالية الذاتية : ان « المدنية العفنة النتنة » قد تكون مجرد رؤيا وهي « تتعالى مع الضباب وتتلاشى كالدخان » • وتتميز سياجات الساحات الخلفية ومستودعات الحطب والجدران الحجرية المرتفعة بواقعيتها المفرطة ، ولكن الكاتب وابطاله لا يصدقون تصديقا قاطعا بالوجود الحقيقي لهذا كله ولا يفرقون دائما بين ما يحيطهم في الواقع وما يحلمون بوجوده •

لا يتحدث دوستويفسكي كثيرا عن الطبيعة ، وليس ثمة وصف لها • فهي لا تدخل في الرواية باعتبارها فترة في تطوير الحدث ، وانما كشخصية فاعلة • ان الرابطة الوثيقة بين فاعلية الطبيعة والبيئة مقترنة بسير الاحداث وابطال الرواية ثم تصبح رابطة مساوية للعلاقة المتبادلة بين شخصين • ان موقف راسكولنيكوف وسفيدريغالوف وستافروغين وايفان كارامازوف من الطبيعة هو بمثابة موقفهم من العالم • تصدر احيانا كلمة او كلمتين « اظلمت » أو « اظلمت جدا » ولكن الصور التي تنبعث منها لا تخلق ظلالا مرئية لهذا المشهد أو ذاك حسب ، وانما فكرية ايضا وتملأ الطبيعة دائما قلوب ابطال

الرواية بالفرح • وترتبط حركات روحية عميقة بمثل هذا النمط من الانطباعات : « الوريقات الخضر الوليدة حديثا » « القرص الساطع المضيء للشمس الاخذة بالافول » أو : « تكاد تموج روحي كلها ويتدفق ضوء جديد في صدري » (المراهق) •

★ ★ ★

لا تشكل صيغة التفضيل في الصفات وحدها ، السمة المميزة الرئيسة لاسلوب روايات دوستويفسكي وانما في الضمائر والاسماء والافعال وعبر الوتائر السريعة للروايات والمشاعر المتأججة والافكار المتوقدة •

تختلف هذه الروايات تماما عن نتاجات س• اكساكوف وغانتشاروف وتولستوي وعن مؤلفات تورغينيف خصوصا • ان دستويفسكي باعتباره سيد النثر الابداعي ليس وحيدا في الادب الروسي المعاصر له • فثمة ملامح مشتركة بينه وبين الكتاب الذين هم اقل منه موهبة مثل ريشيتنيكوف بوميا لوفسكي وبيسيمسكي ، ونحت اعمال نيكراسوف النثرية هذا المنحى نفسه •

كان اسلوب دوستويفسكي الادبي كلمة جديدة هزت القارىء المنتمي الى محيط النبلاء • لان مفرداته وعباراته تتسم بالاتجاهات الديمقراطية التي تفصح عن نفسها بجلاء • وتخللت الضرورات الواقعية البالغة ، واليأس اعماله كلها • وقد اجاد س• ي• سالتيكوف ـ شدرين عندما قال ان « الفكرة المقدسة » لكاتب « الابالسة » تناقض مناقضة تامة تلك الروح الرجعية التي يتسم بها الكتاب والموجهة « في تلك الجهة » التي تتطلع نحوها الامال المنشودة للثوريين الروس [١٣] • ومهما كانت التناقضات في ايديولوجية دوستويفسكي ، فقد تشكلت افكاره واسلوبه « في الارض المتوهجة الحامية»

١٣ـ انظر الى ن • شدرين • حول الادب • موسكو ، ١٩٥٢ • ص ٤٩١ •

وفي اجواء الحركة الثورية الروسية لعصره ، حيث طغى القلق العميق والسخط والبحث عن كل شيء •

ومهما كان وضع دوستويفسكي فقد كان مبدعا في عصره ويمتلك اسلوبه الادبي جذورا تاريخية •

بيّن ف• ف• فينوغرادوف بجلاء ساطع في ابحاثه ان اسلوب «المساكين» و « الصنوان » قد تشكل تحت التأثير القوي لغوغول [١٤] الذي استمر ، بدرجة معينة ، الى النهاية • اليست شخصية سمير دياكوف تطويرا لشخصيات « الارواح الميتة » ؟

كشف ل• ب• غروسمان ، في ابحاثه المكرسة لقضايا روايات دوستويفسكي ، بصورة رائعة عن الرابطة التي تجمع بين هذه الروايات وتقاليد روايات المغامرات [١٥] •

اصبح دوستويفسكي الذي لمس عند ليرمنتوف وجود « مأساة كاملة ضمن سطر واحد » [١٦] الخلف المباشر لمؤلف « بطل عصرنا » في مجالات التحليل النفسي والصورة والبحث عن الحالات المرهفة جدا •

استطاع بوشكين وهو يفكر دائما ، منذ اواخر العشرينات ، في وضع رواية اجتماعية ـ سيكولوجية ان يستبق في الخطط التي وضعها كثيرا مما حققته الرواية الروسية في اواسط القرن التاسع عشر والنصف الثاني منه ، وظهر في انتاجه الادبي بعض السمات التي اتسم بها ابداع دوستويفسكي فيما بعد • وقد وعى دوستويفسكي نفسه وعيا قويا ومستمرا ان الادب

١٤ـ انظر الى ف • ف فينوغرادوف • تطور الطبيعة الروسية • غوغول ودوستويفسكي • لنينغراد ، ١٩٢٩ •

١٥ـ انظر • ليونيد غروسمان • • فن دوستويفسكي • موسكو ، ١٩٢٥ •

١٦ ـ « الكتاب الروس حول اللغة » • لينيغراد • «سوفيتسكي بيساتل» ، ١٩٥٤ ، ص ٥٥٧ •

الروسي في عصره قد (انبعث مباشرة من بوشكين) (١٢ ، ٢٠٨) . ويتعلق هذا طبعا وقبل كل شيء بادبه .

خلافا للشخصيات الواضحة الدقيقة في نثر بوشكين المكتمل تنطوي « رواية في رسائل » والمسودات التي يدأها « ذهب الضيوف الى انبيت الريفي ... » على قلق الروح الانسانية المضطربة المرتبكة وعلى شخصيات متداعية متشنجة . ليزا موسوسة تتنازعها الشكوك وزينيدا فولسكايا متهيجة تقوم باعمال متهورة تفقدها الاتزان . وتحتوي خطة الرواية على اشياء كثيرة حول بيليموف قريبة جدا في مدلولها وخطتها من المراهق : انها نموذج لمأساة عوائل الاشراف ، الاب الفاجر الذي تخلى عن ابنه الطفل رغم انه يكن له حبا يفوق حبه لاي شخص آخر ... والمحيط الفاسد الحافل بالاغراءات والجرائم والتهيج المحموم الذي يعيش فيه الابن .

ثمة اشياء كثيرة في مسودات خطط بوشكين سبقت بناء روايات دوستويفسكي وروحها المتوترة المغامرة القلقة « قرصنة ، وشاية ، محكمة ، عدو متخفف ... يأس .. مرض نفسي ـ نميمة ، اضواء ـ الحياة المنعزلة » .

ان الاعمال الفنية المشهورة مهما كانت مبتكرة ومرتبطة بعصرها لها دائما اصولها التاريخية الطويلة ، ليست هذه الافكار والمشاعر من ابداع امريء واحد حسب ، وانما مجموعة من الناس ، لانها تنضج في حياة الشعب وعلى مدى سنوات طوال . وتكشف عن ذاتها دائما على صفحات الاعمال الادبية .

ان تاريخ الادب الروسي في القرن الثامن عشر والادب القديم خاصة وفير الحظ بالخطط والاساليب التي سبقت نتاجات دوستويفسكي . تجمع قصة « حول سافا غرودتسين » بشكل رائع بين التصوير الواقعي للحياة الحرفية والاهواء التجارية التي لا تكبح من جهة والالام الروحية الصوفية والتوبة والتكفير عن الذنوب من جهة اخرى ، يؤلف هذا كله الرواية

الدوستويفسكية في حالتها الجنينية • ويمكننا القول ان نموذج سافا هو نمط اخر لديمتري كارامازوف في القرن السابع عشر •

بيّن رسامو اللوحات الروس حينئذ تلك الاهمية الجوهرية التي يحظى بها ظهور ذلك التركيب الفني المعقد الذي افضى في نهاية المطاف الى مد روايات دوستويفسكي بالحياة • وهذه هي لوحة ايفان شيبوتيف للرسام ي• ادولسكي الموجودة حاليا في معرض اللوحات المسمى تريتكوف ولوحة الكسي فاسيكوف المعروضة في الارميتاج [١٧] (مدرسة اودلسكي) •

كم سمة معقدة تلوح في هاتين اللوحتين (يرتدي شيبوتيف) صدرية خشنة مفتوحة الازرار وهو يغمز بعينيه ويضحك منه • يخفي هذا الجد ذو الشعر الاشيب واللحية الطويلة شيئا ما في نفسه • ويالها افكارا صعبة مرة ترتسم على وجه فاسيكوف ويا له حياء وقرفا من الحياة (ما هو هذا الشيء في خلفية الصورة ؟ خيار مملح عتيق على طرف الصحن اضافة الى برميل صغير من النبيذ) •

هل كان مؤلف « المراهق » على علم بهذا كله ؟ كلا •• لان مجموعة قليلة من محبي القديم كانوا يعرفون الفن الروسي قبيل النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، رغم ان هذه الثقافة الفنية امست احد التعابير عن الروح الابداعية للشعب الروسي ولم تمح تقاليدها •

اما الكتاب الاجانب فيرافق كل من بلزاك وديكنز وكلود لورين وريمبرانت دوستويفسكي حتى النهاية •

١٧ــ يحتوي كتاب ي• س• اوفتشنيكوف على كلتا الصورتين • **اللوحات في الفن الروسي القرن السابع عشر** • موسكو ، ١٩٥٥ •

ابتهج كثير من القراء لاعادة طبع كتاب م.م. باختين المنقح والمسمى « القضايا الفنية عند دوستويفسكي » ومما يبعث السرور فينا هو التناول الفلسفي والحياتي العميق لقضايا الاشكال الفنية وفهم الشخصية الانسانية دون التقيد باطر معينة . ومما يلفت النظر فيه تلك الفكرة القائلة بتعدد الوعي الضروري للكشف الشامل عن الحقيقة ودور الحوار في فهم ازدواجية الفكرة التي تصارع ذاتها . ويدهشنا العديد من الصيغ بجدتها ودقتها : « .. ان صورة البطل مرتبطة ارتباطا وثيقا بصورة الفكرة ولصيقة بها واننا نرى فيها الفكرة وعبرها »[١٨] .

ولكن لدينا جملة من الاعتراضات على الطبعة الجديدة . فكيف يجوز تقسيم الادب العالمي الى « الاحادي الصوت » و « النمط الاعتيادي » من جهة واعمال دوستويفسكي المتعددة الاصوات من جهة اخرى ؟ ثم توضع تحت عنوان واحد ، هو « النمط الاعتيادي » ، كل من « فيرتر » « أدولف » « ملكة مارتو » « معرض الخيلاء » « الحرب والسلام » « الف روح » !

ليس بوسعنا الا ان نعارض منذ قراءتنا السطور الاولى وحتى النهاية ، ذلك التأكيد القائل : « لا يتعلق الامر بكاتب فنان واحد يقوم بكتابة الروايات والقصص وانما يتناول عددا من الخطابات الفلسفية الصادرة عن بضعة كتاب ـ مفكرين مثل راسكولنيكوف ، ميشكين ، ستافروغين ، ايفان كارامازوف ، المفتش الاعظم وعديدين غيرهم »[١٩] . كلا ، ان دوستويفسكي هو الكاتب الفنان الوحيد بنشاطه وافكاره لا يتحول الى ميدان معركة يقتتل

١٨ـ م . باختين . القضايا الفنية عند دوستويفسكي . موسكو . « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٦٣ . ص ١١٥ .

١٩ـ المصدر نفسه ص ٥ .

فوقه فرسان مختلفون بل يظل شخصية حية محددة للغاية تدافع عن نظرتها الخصوصية المتميزة بالتعقيد والتناقض ٠

لنتأمل مدى صحة التقييم المنادى بالطبيعة الخصوصية الاستثنائيـــة لنتاجات دوستويفسكي : « أن كلمة البطل ٠٠٠ لا تفيد في التعبير عن الموقف الايديولوجي المتميز للكاتب (كما نجد ذلك عند بايرون على سبيل المثال)٠ اذ يتجلى وعي البطل باعتباره وعيا غريبا ولكنه لا يتقوقع او ينطوي على ذاته في الوقت نفسه ولا يتحول الى اداة بسيطة لوعي الكاتب » (٢٠) ٠

ولكن لماذا يقابل بينه وبين بايرون الرومانتيكي الذي انحى بوشكين باللوم على مسرحياته لان شخصياتها مخلوقة على منوال واحد ؟ لنحاول وضع الروائي الواقعي تورغينيف على سبيل المثال محل بايرون ٠ لنأخذ كلمـــة ليزاكاليتينايا وكلمة بازاروف ، ونبدأ بمؤلف « عش النبلاء » و « الاباء والبنون » ونسأله : « ايفان سيرغيفتيش * ! هل تشـــارك راي ليزا ام بازاروف ؟ » يالها من نكتة ! ان وعي هذه البطلة وهذا البطل « وعي غريب » بالنسبة الى تورغينيف ، فالكاتب بمنأى عن المادية الطبيعية وعن الاعتكاف في الدير ٠ وهو يكتشف هذا الوعي لصلته به « دون ان يتقوقع أو ينطوي على ذاته » ٠ وبالرغم من هذا فالكاتب يعنى بمدى امكانية ليزا وبازاروف من تحقيق افكارهما حتى نهاية المطاف ولذلك يطبق صيغة باختين كاملة ازاء هذه الشخصيات ٠

وما هو شأن دوستويفسكي ازاء هذه الصيغة ؟ انه يرفضها ويقـــف بوضوح كامل ضد كل من راسكولنيكوف ولوجين ومن فيرخوفينســـكي وستافروغين ٠ وعندما يشارك باطنيا ايفان في قلقه ، فهو في الوقت ذاتـــه

٢٠ـ المصدر نفسه ٠ ص ٧ ٠

(*) يعني تورغينيف ٠ « المترجمة »

يشارك اليوشا همومه . ان وعي صونيا وميشكين وكذلك اغلايا عندما تتحدث عن الفكرة الرئيسة والثانوية او وعي ميتيا ليست جميعا « بالوعي الغريب » على الكاتب . تظل هذه الشخصيات تحتوي جزءا من الكاتب لا يقل عما تحتويه شخصيات تولستوي مثل نيقولينكا والينين وبيزوخوف وليفين من الكاتب . بيد ان دوستويفسكي أكثر اصرارا وانفتاحا بالاسهام في رواياته مما يفعل تورغينيف أو فلوبير ، بيسيمسكي أو زولا ، غانتشاروف أو موباسان .

مهما بلغ التعقيد والتناقض ، الصعود والهبوط الذي يتسم به تفكير دوستويفسكي يظل حضوره شديدا للغاية في نسيج كل خلية من تتاجه المأساوي . انه يفكر بحرار ةوحماس لنفسه وللاخرين ويكشف افكاره بجلاء ظاهر .

مما يلفت النظر في نظرية الكلام الفني التي يقدمها م. م. باختين الاعتراف ببطلان الاساليب اللغوية [٢١] والشعور العضوي بوحدة التفكير المجازي واللغة . ما أروع هذا النموذج من الافكار التي تبين قوة بصيرة دوستويفسكي : « هناك حيث يرى الاخرون فكرة واحدة ، باستطاعته رؤية وتحسس فكرتين منشطرتين ، وهنا ، حيثما يرون صفة واحدة ، فانه يكتشف وجود صفة مناقضة اخرى » [٢٢] ولا يمكننا الا ان نشير الى انطباق هذا القول على خصائص ليف تولستوي .

يكتشف م. م. باختين اشياء جديدة قيمة غير قليلة عندما يدرس الكلمة في علاقتها المتبادلة مع وعي المتحدث غير الموجود الوهمي (مثل المونولوج الذي هو عبارة عن حوار مغلق) . ولكن مما يثير الريبة في هذه الحالة هو

٢١ـ المصدر نفسه . ص ٣٠٢ وغيرها .

٢٢ـ المصدر نفسه . ص ٤١ .

العزل الصارم لنثر دوستويفسكي . ان « الكلمة المتطلعة » « والكلمة المنفتحة » والكلمات التي تحمل معنيين أو ثلاثة موجودة لدى الكتاب الاخرين . فلو اخذنا مثلا حكاية بيسيمسكي « الممثل الهزلي » التي كتبها عام ١٨٥١ فان ابولوسي ميخايلوفيتش يتعجل لاظهار ذوقه الدقيق امام الممثلين الهواة ... يتكلم بازدراء عن « الزواج » ثم « يتطلع »فورا الى رفاقه الموسكوفيين ويوافق على هذه المسرحية . وهذه حادثة اعتيادية اخرى : « قال ـ تأخرت روسيا عن اوربا ، ويجب اللحاق بها » . تعتبر هذه الفكرة قبل مائة عام فكرة معروفة شائعة ، وكان تورغينيف في جميع الاحوال ، باعتباره غربي الميول ، يؤمن بها . ومع ذلك فان كلمة « اللحاق » تشطر هذه الفكرة وتوجهها في اتجاه واحد ، اذ تعطيها معنى بيروقراطيا . وتمسي الحقيقة كذبا على شفاه بانشين . ان كل كلمة متألقة تصدر منه موجهة الى ماريا ديمتريفنا التي تسمعها باعجاب مفرط ، والى ليزا لاغوائها ، والى لافرنسكي لنخزه بها .

ولكن مما يلحق الضرر بكتاب باختين وينال منه فقدان المقابلات المتضادة مع الكتاب الاخرين ولا سيما المعاصرين له .

لقد اقلقني كون باختين يوافق بصعوبة على افراد مكان ولو صغير للكلمة المباشرة « المتماسكة » في نتاجات دوستويفسكي : « ... لا يظهر ، في الحقيقة ـ الصوت الثابت الواثق للبطل ابدا في مؤلفاته ولكننا نلمس بوضوح ميلا معينا نحوه في بضعة حوادث معدودة » . يفصح الكاتب عن هذا الرأي بينما لا يقل معرفة مني ومنك بأن صونيا تتوجه دون تردد وبثبات الى راسكولنيكوف وان دولغوروكوف عنيد للغاية في اعلان افكاره وان ميشكين ، على الرغم من رقته ، بمستطاعه الافصاح بصورة محددة للغاية عن مواقفه وتنتظر غروشينكا ، او ليزا او فيودور بافلوفيتش او ميتيا او ايفان اوكوليا وغيرهم حكم اليوشا ويصدر اليوشا احكامه الحازمة .

٢٣ـ المصدر نفسه ص ٣٣٤ .

٢٤ـ المصدر نفسه ، ص ٣٣٧ .

ما معنى « الكلمة الجافة الاستطلاعية البروتوكولية » التي تلوح وكأنها معدومة الصوت ؟»[٢٤] الا يتجلى في هذه الكلمة « البروتوكولية » ولا سيما في « الاخوة كارامازوف » و « الابالسة » ذلك المؤرخ الذي بمقدوره الاصغاء لانفاس الارض الروسية ؟ ألا تنطوي هذه البروتوكولية على استقامة الفكرة ووضوحها ؟ الوضوح هو حصيلة الخطة الضخمة لتفاصيل الحياة اليومية :

« ... لم يخلع اليوشا ملابسه تقريبا وشلح حذاءه فقط واضطجع على اريكة جلدية ضيقة خشنة ينام عليها دائما كل ليلة منذ زمن بعيد آتيا بالوسادة فقط » .

لا يقوم الكلام كله على الانشطار وليست الكلمات كلها متطلعة منفتحة، فثمة كلمات صريحة ومباشرة بدرجة عالية تصدر عن الكاتب وابطاله .

يحدد يا . او زونديلوفيتش المعنى المغاير الاخر للكلمات في روايات دوستويفسكي التي تحمل مدلولا عكسيا . تتخذ كلمات « الابله » « هذيان » « مجنون » « مضحك » معنى عكسيا دقيقا . ويتجلى في حالات عديدة في كتاب يا . او . زونديلوفيتش المعنون « روايات دوستويفسكي » دور الراوي وعلاقته المتبادلة بالكاتب بصورة دقيقة للغاية . ولكن أمصيب يا . او . زونديلوفيتش عندما يشارك الراوي مفهومه في « الابالسة » الذي صرح به ف. يفنين ؟ [٢٥] يلصق يا . او . زونديلوفيتش هذه النعوت بالراوي الذي يقابل الكاتب مقابلة متضادة : « الضيق الافق والفضولي » « الصحفي الضحل التفكير » « جامع الاشاعات والاقاويل في المدينة » [٢٦] .

٢٥ـ مجموعة مقالات حول « ابداع دوستويفسكي » . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم ، ١٩٥٩ . ص ٢٤١ ـ ٢٦٢ .

٢٦ـ يا . او . زونديلوفيتش . روايات دوستويفسكي .. طاشقند . طبعة « المدرسة المتوسطة والعليا » ، ١٩٦٣ . ص ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٥ .

يتبين من مضمون كتاب يا • او • زونديلوفيتش ان مثل هذه الصفات لاتتفق مع المحتوى الذي ادخله هذا « الصحفي الضحل التفكير » في الرواية. لماذا لا تتفق معه ؟ لان هذه الصفات التي اعتبرت بديهية غير صحيحة •

تتوضح اسس هذه الشخصية من مستهل الرواية • ولكن لهجة الراوي لا تتسم بضيق الافق بأي حال من الاحوال • تقوم قصة البناء المخطط على البساطة الفائقة الرفيعة لحد ما وذات الطبيعة الكارامزينية تقريبا • ثمة روح فكاهة رقيقة وفهم كامل لعظمة ستيبان تروفيموفيتش الوهمية • ان الراوي قروي ساذج لدرجة معينة وهو لا يعيش حياته وانما حياة غيره ولهذا السبب يتميز بحب الاستطلاع والاحساس الشديد بكل ما يدور حوله • ان عدم تكلفه واستجابته المختلجة لما يحيطه ضرورية للمؤلف باعتبارها تقوي النظام المجازي في الرواية • انه نسخة مغايرة لشخصية ايفان بيتروفيتش بيلكين ومكسيم مكسيموفيتش واذكر ايضا ديرفيل بطل بلزاك •

الصحفي مشغول بالشائعات • ولكن ها هو يا • اوزونديلوفيتش الذي يكشف بصورة رائعة المعنى العكسي لمفردات رواية « الابله » يتناول في هذه الحالة كلمتي « اشاعات » و « النميمة » في مدلولها الاعتيادي • بينما تنطوي رواية دوستويفسكي على معنى آخر لهذه الكلمات : تتجلى عبرها الاعماق القلقة الموسيقية للرواية كالتهيج الكئيب في مجتمع النبلاء والاضطراب المروع في الشعب • هكذا يفهم الاشاعات والنميمة ، ذلك الصحفي والراوي الشديد الحساسية • ومن هنا لا يظهر عدم التناسق حسب ، بينه وبين الكاتب الحقيقي الذي يكشف عن وجهة وطبيعة افكاره ، بل التفاهم المتبادل التام •

تحدث كثير من معاصري دوستويفسكي عن لغته • اعتبر دوبرولوبوف في « مهانون ومذلون » ان « الشخصيات تتحدث مثل الكاتب وتستخدم التعابير والكلمات الحبيبة الى نفسه ••• » [٢٧] •

٢٧ـ ن• ا• دوبرالويوف • المؤلفات الكاملة • جـ ٢ • موسكو ، ١٩٣٥ - ص ٣٧٥ •

على الرغم من الموقف الحميم الذي يتخذه ل . ن . تولستوي من المرء « القريب منه والعزيز عليه والمحتاج له » [٢٨] فقد اشار مرارا في اواخر سنوات حياته انه لا تروقه حتى افضل روايات دوستويفسكي من الناحية الفنية ، وعندما اعاد قراءة « الاخوة كارامازوف » سنة ١٩١٠ كتب باختصار في دفتر يومياته . « ليست على ما يرام » [٢٩] . وأخيرا كتب في تشرين الاول في الصفحات الاخيرة من يومياته ، وهو لا زال يتابع قراءة هذه الرواية ، عن النواحي القيمة والقريبة له اما عن اسلوبها فكان تقييمه سلبيا . « الحوار مستحيلة الحصول ... انه غير طبيعية ابدا ... دهشت من فقدان الاتقان ومن التكلف والتلفيقات ... انه بلا اتساق » [٣٠] .

كانت احكام تولستوي التي أدلى بها الى كل من ف. ف. بولغاكوف ود . ب . ماكوفيتسكي اكثر دقة وشدة في الوقت ذاته : « انه غير فني ! غير فني مباشرة ... الجميع يتكلمون اللغة نفسها ... وان طرقا غريبة ولغة غريبة تتنازع دوستويفسكي ...» [٣١] .

اظهر التحليل الملموس والمقابلات الكثيرة لنتاج دوستويفسكي بطلان الحكم القائل « الجميع يتكلمون اللغة نفسها » اما الحكم المغاير فصائب : اذ يتجلى ضمن المونولوج والحوار وتعدد الاصوات شيء من الوحدة الفنية ووحدة افكار المؤلف واسلوبه على الرغم من الخصوصية التامة التي تتميز بها الاصوات . ان اسلوب الكاتب من القوة والاستبانة في كل شيء بحيث يخلق انطباعا يوحي بان « الجميع يتكلمون اللغة نفسها » على الرغم من كون غروشينكا وايفان وسميردياكوف واليوشا مختلفين في كلامهم تماما .

٢٨ــ انظر رسالته الى ن. ن. ستراخوف من ٥ ــ ١٠ شباط ١٨٨١ . ليف تولستوي حول الادب . موسكو ١٩٥٥ . ص ١٦٩ .

٢٩ــ المصدر نفسه ص ٦١٤ .

٣٠ــ المصدر نفسه ٦١٦ .

٣١ــ المصدر نفسه ٧١٢ .

فند عدد من الباحثين السوفيت مثل ل. ب غروسمان وأ. س. دولينين ولا سيما غ. خ. تشولكوف في كتابه « كيف كتب دوستويفسكي » (موسكو ١٩٣٩) تفنيدا كاملا الرأي الجازم بكتابة دوستويفسكي لرواياته بعجالة ولا ابالية . أجل ، لقد كتب بتشنج وسرعة ولكنه في الوقت ذاته كان في اعلى درجات التركيز والجهد . كان عنيدا بعمله شأنه شأن بلزاك وتولستوي وكان يعيد التفكير والتنظيم في كل شيء حتى يبلغ الكمال المنشود دائما . ويرى القارىء الحاذق فيعصرنا ، بوضوح متزايد ، كيفيحقق دوستويفسكي نمطا من الهارموني الشعري في خلقه المعقد المتصارع . ويتبادر الى اذهاننا استنتاج سواريس الذي يفيدنا في هذا الخصوص : « ان دوستويفسكي عبارة عن فوضى كاملة حتى يتم البناء الداخلي . ولكن هذا البناء مدهش عندما يصل اليه ... فكل ما فيه مترابط وعضوي ، وتمليه الضرورة الداخلية » (٣٢) .

ان لغة دوستويفسكي مثل لغة معلمه العظيم الاول غوغول قد حيرت واسخطت الكثيرين جدا . وهنا يتجلى أحد مظاهر ابداعه وقوة هذه اللغة المعقدة ، الضخمة طورا والعظيمة الشاملة طورا آخر .

---

٣٢ _ Suarés. Dostoievski. Paris. 1911, P. 37.

اسلوب روايات ليف تولستوي

- ١ -

رفض تولستوي « اللغة الادبية التافهة والطرق الادبية » [(١)] والاجناس الموجودة ولا سيما الرواية منها وكل النظام المجازي الذي التزمه اسلافه ومعاصروه ، وقد ارتبط رفضه الادب في مدلوله الاعتيادي باثبات اسلوب جديد وموقف جديد من اللغة والشخصية والجنس الادبي وفي المفهوم الجديد للرواية بشكل خاص •

لم يعش تولستوي في سنوات شبابه ، خلافا لتورغينيف وغانتشاروف وبيسيمسكي ، سقوط الروماتتيكية وتكوين الواقعية • كتب تورغينيف في رسالة بعث بها الى تولستوي في ٢٨ كانون الاول ١٨٥٦ عن ايام صباه متذكرا كيف « قبل اسم مارلينسكي المكتوب على غلاف المجلة وبكى وضمه اليه مع غرانوفسكي فوق كتيب من اشعار بينيد يكتوف » • واعتبر في البداية مقالة بيلينسكي حول مارلينسكي جسارة لا نظير لها ومن ثم امست أسقاطا « لاتجاه كامل من الزيف والسخافة • • » « ولكنك لم تمر بهذه الفترة لانك تصغرني بعشر سنوات ، لقد كان غوغول في استقبالك • • » [(٢)] •

١ ــ ل• ن تولستوي •• المؤلفات الكاملة • ج ١٣ • طبعة اليوبيل الفضي • موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٤٩ • ص ٥٣ • سنعتمد في اقتباساتنا فيما بعد على هذه الطبعة ونشير الى الجزء والصفحة فقط •

٢ ــ ي• س• تورغينيف • المؤلفات الكاملة • ج ١٢ • موسكو • دار النشر الحكومية ١٩٥٨ • ص ٢٥٢ ــ ٢٥٣ •

بدأ كاتب « الطفولة » نشاطه في اجواء الواقعية التي تصلب عودها ونضج . فقد خرج تاريخيا من تلك الحقبة التي خلقت « المدرسة الطبيعية »[٣] ذاتها . وتخطى في الوقت نفسه ، منذ بداية طريقه الابداعي ، اسلافه المباشرين ومعاصريه من الكتاب الكبار على حد سواء . وشرع بانقلاب داخل « المدرسة الطبيعة » . فلم يرضه نثر بوشكين الموجز المحدد الغاية ولا التحديد الهجائي لشخصيات « الارواح الميتة » . وقيمهما باعتبارهما من مظاهر الماضي . كتب في هذا الصدد قائلا : « كان هذا حسنا في عهد القيصر غوروخ وفي حقبة غوغول ... » (٦٠ ، ٣٢٥) . ورفض رفضا قاطعا سولوغوب وشيدرين وكانت احكامه التي وردت في يومياته ورسائله حول اوستروفسكي وبيسيمسكي قاسية دائما .

وموقفه من بوشكين وغوغول وشيدرين واضح . فقد قابل النثر الموجز الفعال بالنثر التحليلي القائم على التداعي المسهب البطيء للافكار والمشاعر اما التهكم الهجائي فقابله بالكشف الشامل للشخصية .

وبالرغم من هذا ، فالمناهضة الاساسية العميقة التي قام عليها اسلوب تولستوي في الخمسينات والستينات هي مناهضة الرواية التورغينيفية . ومعروفة اقوال تولستوي في هذا المضمار وقد عبر عنها تعبيرا متكاملا ولاسيما في الرسالة التي ارسلها الى أ. فيت في ٢٣ شباط ١٨٦٠ والتي اخذنا منها توا بعض المقتبسات (٦٠ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥) ولو نظرنا الى الملاحظات الساخرة حول « الاهداب الطويلة » « والتفاهة المتجسدة في الطرق السلبية » بحد ذاتها لبدت سطحية ومتعنتة . ولكن هذه الملاحظات وثيقة الصلة بمفهوم اخذ يتبلور في وعي تولستوي ابان هذه الفترة .

---

٣ ـ تكلم ن . ك غودزي حول هذا الموضوع بصورة كاملة ومقنعة في مقالته : (من « رواية ملاك روسي » الى « صباح ملاك ») . « ليف نيقولا يفتش تولستوي . مجموعة مقالات ومواد » . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية . ١٩٥١ .

كتب في يومياته في ٢٤ تشرين الاول ١٩٥٣ قائلا : « عندما اقرأ كتابا ولا سيما ذو الطابع الادبي المحض ينصب اهتمامي الرئيس على طبيعة الكاتب المتجسدة في هذا المؤلف » (٤٦ ، ١٨٢) . وكتب عام ١٨٥٦ بعدما امعن التفكير في « معرض الخيلاء » و « فيرتر » وتقصى اسهام كل كاتب في تاجه : « حسن ، عندما يتطلع الكاتب جانبيا الى مادته بحيث يشك باستمرار في ذاتيته وموضوعيته » (٤٧ ، ١٩١) . وبناء عليه فان تحلي الكاتب بشخصية ثابتة وبالفهم الجلي المتواصل لكل ما يتحدث عنه يحتل أهمية متماثلة ، وينبغي في الوقت ذاته الا يتوارى والا يحل « المادة » محله لكي تظل واضحة وضوحا تاما امام القارئ .

لم يعترف تولستوي بالناحية الرئيسة في روايات تورغينيف واعني بالكاتب نفسه . وحينما قرأ « عش النبلاء » و « في العشية » اصر على انه لا تجوز الكتابة حول « امثال هؤلاء الناس الحزانى الذين لا يعرفون جيدا ما يريدون من الحياة » « ان تورغينيف المصاب بالسوداوية وعسر الهضم » لا يمكنه عموما ان يكون روائيا (٦٠ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥) . واعلن فكرته الصارمة هذه مرة اخرى عام ١٨٦٧ بخصوص رواية « الدخان » . « تثير القرف شخصية الشاعر الضعيفة الكريهة » . وعندما اراد ان يقول كلاما طيبا عن تورغينيف ولا سيما بعد وفاته تكلم عن « مذكرات صياد » و « كفى » كما لو كانت « كفى » أهم من « الاباء والبنون » أو « رودين » . استعمل عندما اراد التعبير عما لا يقبله في تورغينيف ـ روائياً عبارات « ضعيف » « غير عميق جدا » « والشك في كل شيء » (٦٣ ، ١٤٩ ، ١٥٠) .

قيم تورغينيف نفسه واشار الى : مقدرته على الفهم المتماثل والميل العميق للتحدث عن ليزا كاليتينايا وبازاروف مظهرا الجوانب الرائعة المختلفة في الناس والحياة دون الاصرار على شيء أو الادعاء ببلوغ الحقيقة الكاملة وهذا ما اسخط تولستوي مرارا .

يرى تورغينيف انه ينبغي على تولستوي التحرر « من عقائده الخصوصية وتحامله المسبق » [٤] وهذا ـ حسب رأيه ـ شرط ضروري للابداع انفني •

عندما طلبت م• أ• مولوتينا عام ١٨٧٥ من تورغينيف ان يطلعها على شيء من ارائه لسبب عملي ، وهو تسهيل عمل ابنها الصغير حول هذا الموضوع الموكل اليه ، ارتبك ايفان سيرغيفيتش وبدا سؤالها « مضحكا » : « من اليسير والطبيعي اتخاذ موقف سلبي او ساخر من مثل هذا السؤال وليس اقل طبيعية وصدقا الاجابة عليه : الله اعلم **أنا نفسي لا أعرف** ملامحي الخاصة ! ولما كنت لا أرغب في ان اخيب أمل ابنك ••• » وتعقب هذا احكام سلبية بصورة رئيسة : « اقف موقف اللامبالاة ازاء كل الخوارق ، ولا اؤمن بأية اشياء مطلقة وبأي نظام ، واحب الحرية اكثر من أي شيء •• وتستهويني الفيزيونوميا الانسانية الصادقة الحية قبل كل شيء » [٥] •

لا تقرر طبعا هذه الاحكام ، وما يتفق منهـا مع آراء تولستوي ازاء تورغينيف قضية كاتب الروايات العملاقة ابتداء من « رودين » والى « الارض البكر » • ان الصفات التي ذكرها الكاتب عن نفسه موجودة وهي تتضمن قوة كبيرة • ولكن تورغينيف ليس بذلك الكاتب الذي بحث عنه تولستوي في اعماق الرواية والذي طالب مباشرة بحضوره سواء تعلق الامر بـه أو بالاخرين

كان تولستوي دائما بحاجة الى كاتب من ميزاته الرئيسة « البحث العنيد عن الحقيقة » وكشف الكذب وتحطيمه والشك والتقصي والثبات في تحرياته والصلابة في المعتقدات التي استطاع بلوغها • وخطر له كتابة « مراحل التطور الاربع » لكي يمعن النظر في تطوره ولكي يعثر ، « بصورة رئيسة » « في اثار حياته على بداية معينة » (١ ، ١٠٣) وقد ظل بعد ان كتب الاجزاء الثلاثة من روايته الاولى هذه امينا مع نفسه حتى النهاية •

---

٤ ـ ى • س • تورغينيف • المؤلفات • جـ ١٢ ، ص ٢٦١ •

٥ ـ المصدر نفسه ص ٤٧٥ •

وتتمثل أمانته في احتجاجه على التسمية التي ابتدعها نيكراسوف ، « تاريخ طفولتي » ، لانها مجرد « الطفولة » وهي ليست بذكريات معينة وانما رواية تنطوي على القوانين العامة للتطور . ما هي الطفولة ؟ وما هو الصبا والشباب وما هي بدايتهما ؟ وما هو الشيء الجيد أو الرديء في كل مرحلة من هذه المراحل ؟ وما تأثير ذلك على نفسية الطفل ؟ لاتعتبر السيكولوجية الدقيقة واهتزاز المشاعر وتغير الاراء والمواقف مجرد رسم لظلال التحولات حسب ، وانما هي طريقة في التقصي المتقن التي تفضي دائما الى الهدف المنشود. الكاتب في الثلاثية هو الطفل والمراهق والشاب الذي يوجه القصة شخصيا انطلاقا من اوضاعه السابقة ومن « الانا » الطفولية الفتية الشابة . وهو امرؤ متحرك يتغير باستمرار وينمو تدريجيا او فجأة ، انه بالاحرى موضوع السرد اكثر من كونه ذاتا له . واليه شاخصة انظار الكاتب الثاني الذي يذكر ماضيه في سنوات نضجه . اما الثالث فهو الكاتب الحقيقي الرئيس الذي يستخدم ذكرياته استخداما طليقا مازجا بينها وبين معرفته بحياة العوائل الاخرى وبذلك يخلق شخصيات حافلة بالافكار العميقة وتصبح كل شخصية عابرة نابضة باختلاجات الحياة . ولا يرمي الكاتب مشاركة القارىء ذكرياته المفرحة وانما يبغي اخذه معه والتوصل الى فهم صادق مطلق لقوانين الحياة البشرية. ومن هنا تتكون الخطة الانشائية للبرنامج من اربعة مراحل للتطور ، ان خطة الشمول الزمني الكبير ضرورية شأنها شأن المراحل الواردة في هذا البرنامج ، وفي تسمية كل جزء من اجزائه . الكاتب دائم الحضور ، يوزع ، ويفكر بصرامة واصرار . تحتوي « الطفولة » على شيء غير قليل من السنتمنتالية التي تضفي طابعا شعريا خصوصيا على الفصول النهائية . ولكن شيئا قاسيا وحيويا يظهر اثناء الاصطدام بنظام المشاعر يناقض السنتمنتالية ويكشف الكاتب النقاب عنه في كل شيء : في الجمع بين الاضداد والمشاعر المتداخلة . ويبرز الاصطدام وضرب من الانفجار ضد المشاهد المبكرة

الاولى ، ولنأخذ على سبيل المثال المشهد الدائر عند سرير الام المحتضـرة •
« يقول البعض ان المرء لا يفكر في حالات الحزن الشديد الا بحزنه الخاص • هذا يجانب الحقيقة ، لقد تملكني حزن قوي في هذه اللحظة ولكني لاحظت جميع الجزئيات : لاحظت مثلا شبه ابتسامة على ثغر de la bella Flamande تعني : (« على الرغم من ان الوقت وقت حزن ولكني فرحـة برؤيتكم » وتطلعت الى والدي وهو ينظر في الوقت ذاته الى وجه ماما ويلقي نظرة على يديها الجميلتين العاريتين حتى مرفقيها • انني على ثقة من ان ابي الـذي يقتله الحزن كان يتمتع برؤية هاتين اليدين في اللحظة الراهنة ، ولكني ابتدرت « كيف يمكنني التفكير بمثل هذه الاشياء في اللحظة الراهنة ») •

تحتوي كل جملة في هذه الاسطر المتماسكة الرافضـة نبذا للافكار المتعارف عليها وتقوم على الجمع بين الاضداد وابراز القوانين المعقدة في الحياة في كل خطوة تخطوها •

لا يقتصر الكاتب في النص الاخير على تصوير تشابك المشاعر وانمـا يستخرج منهـا النظريات والتعميمات • « لا يتفق شـعور الغرور مع الحزن الحقيقي بالرغم من انه مغروس غرسا قويا في طبيعة الانسان ••• » •

لا يعنى الكاتب بالشروط الفنية ويقحم ذاته بما تنطوي عليه من افكار ونظريات وتعميمات في عملية السرد والتعميم •

ومن هنا نجد ان تأثير بوشكين ودروجينين عليه في اواخر الخمسينات وحلمه بالفن « الخالص » الذي شغله لحقبة محددة يناقض جوهر تولستوي وطبيعته كباحث •

تعتبر « السعادة العائلية » بحد ذاتها رواية جيدة ، عرض الكاتب فيها بجدية قصوى نمطا من تجارب الحياة العائلية ضمن اوضاع معينة او ظروف

متناقضة واوصلته تجاربه الى استنتاجات اخلاقية محددة • ومع ذلك شعر الكاتب ضمن هذا النموذج من الرواية اي الرواية العائلية الحقيقية بضيق لايطاق • لقد ضيقت لغة السرد الناجحة الرائعة ، التي تصدر عن فتاة او أمرأة شابة ، الخناق على الكاتب وضغطت عليه • تنطلق شاعرية الرواية من البلابل المتنقلة على شجرة البنفسج ومن « دوائر الضوء والظلال » و « الجدار المسحور من الجمال » ويظهر في نتاج تولستوي لمحات من اسلوب تورغينيف[٦] مما اثار سخطه • لا يبرز ضرب من السيكولوجية الدقيقة التي تتميز بها « السعادة العائلية » في « الحرب والسلام » حسب ، وانما في « القوازق » أيضا ويتجلى ذلك في وعي الكاتب والقارىء على حد سواء • يستطيع الكاتب، سواء في تصويره للطبيعة أو ماريانا او يورشكا او لوكاشكا او في القلق الروحي الذي يعيشه اولينين اثناء بحثه ، ان يلوح بكل قوته وان يفكر ويدافع عن ارائه بواسطة شخوصه •

ومع ذلك لا تحظى الروايات والقصص المذكورة آنفا باهمية كبيرة في تكوين اسلوب الكاتب بينما تعتبر القصص القفقاسية ولا سيما قصص سواستبول بمثابة النواة الاسلوبية « للحرب والسلام » • يتوارى الكاتب تماما في هذه القصص وتبرز الاحداث والناس والاشخاص والجنود والضباط ولا يظهر احدهم منفردا قائما بذاته ولا يسمو البطل على الاخرين وانما تطغى الحقيقة وحدها • ويتجلى الكاتب نفسه ونشاطه وابداعه في البحث عن الوقائع وفي تفجير الحقائق الوهمية التي طال وجودها •

---

٦ ــ اشار ب • م ايخنباوم الى هذا الجانب • انظر ايضا الى ملاحظات ف • يا • لاكشين بخصوص الجزء الثالث من مؤلفات تولستوي الكاملة • موسكو • دار النشر الحكومية • ١٩٦١ ، ص ٤٨٨ •

قبل مدة وجيزة قام ن. م. فورتوناتوف بمقارنة ممتعة للغاية لطبعة نص « الحرب والسلام » المتعلق بسنة ١٨٠٥ والمنشور في المجلة مع النص النهائي للرواية ـ الملحمة [٧] . ان النصوص الاولى المنشورة في الاجـــزاء ١٣ ـ ١٦ للطبعة اليوبيلية تختلف كثيرا في النص الاخير : ويعتبر البون الهائل بين المسودات المبكرة واتناجه المكتمل الصفة المميزة لعمل ل. تولستوي . وحتى اثناء الطبع فعلى الرغم من ان السطر المطبوع مرتـين متناظـر تمامـا ولا يحتوي تنقيحا عميقا واساسيا ولكن تصحيحات الكاتب قبيل صدور الكتاب قائمة .

اشار ن. م فورتوناتوف انه في تسع عشرة حالة « يتوارى الكاتب من مجال رؤية القارىء »[٨] ووضح حذفه للعبارات الاتية المكتوبة بحـروف مائلة : « قال بوريس : اعيش عند الكونتيسة روستوفا ثم أردف مضيفـا ببرود ياصاحب السعادة . ويبدو انه لم يقل « يا صاحب السعادة » لغرض تملق محدثه ، بل يحاول الامتناع عن رفع الكلفة بينهما » . « اتقد وجههما معبرا عن تصميم يائس مرح يشبه ذلك التصميم الذي يتجلى على وجه الملازم المتهيء للهجوم » .

ومن المدهش ان الكلمات والعبارات المحذوفة في كلتا هاتين الحالتين ، شأنهما شأن الحالات السبع عشرة الاخرى ، تعتبر بالذات من خصـــائص اسلوب « الحرب والسلام » بينما تتخذ جمل النص الاخرى مظهرا اكثـر عمومية ويمكن العثور عليها لدى روائي آخر . ان بناء العبارة بالشـــكل التالي : « لا لغرض ... بل يريد ... » من المميزات القوية لاسلوب تولستوي

---

٧ ـ ن . م . فورتوناتوف « الكاتب والقارىء (ملاحظات حول تنقيحات الكاتب لنص رواية ل . ن . تولستوي حول « سنة ١٨٠٥ ») » فيلو لوغيتشسكيه ناوكي » ١٩٦١ ، رقم ١ . ص ٦٦ ـ ٧٤ .

٨ ـ المصدر نفسه . ص ٧٢ .

الهادفة الى المقابلة ، والمقابلة المتضادة والبحث العنيد عن تعبير أمين لافكاره . تشمل المقارنة في الحالة الثانية المجالين السلمي والعسكري في الرواية ، موحدة او جاعلة نسيجها متماسكا بخيط متين : اذ تظهر ناتاشا الصبية تصميما يشبه تصميم الملازم ...

لنتصفح صفحات الرواية المحذوفة ، اجل ، ان ما حذف في نص المجلة ، لا وجود له في النص الاخير ولكننا نطالع في الصفحة نفسها حيث يدور الحديث عن بوريس ما يلي : « ... قال الامير فاسيلي مصلحا صدريته وبدا في إيماءاته وصوته هنا في موسكو وامام آنا ميخايلوفنا التي تشمله برعايتها وقارا اكبر مما لاح عليه في بطرسبورغ اثناء حفلة انيتا شيرير » .

« اجاب بوريس : انتظر اوامرك يا صاحب السعادة لكي اذهب الى عملي الجديد يا صاحب السعادة دون ان يظهر عليه التكدر من لهجة الامير الشديدة أو الرغبة في الحديث معه وانما اجاب بهدوء واحترام ... » .

« ... لاحظت آنا ميخايلوفنا مبتسمة ابتسامة مؤثرة ، كما لو كانت تعرف ان الكونت روستوف جدير بهذا الرأي فيه ولكنها تخلت عن الاشفاق بهذا العجوز المسكين » .

« ... اضافت بلهجة مفادها ينبغي ان يسر الامير فاسيلي للغاية لدى سماع هذا النبأ » .

لابد من حذف الكلمات البارزة من النص في جميع هذه الحالات اذا « توارى الكاتب من مجال رؤية القارىء » فعلا . ولكن لم يحذف شيء منها . لقد تم حذف تعليق الكاتب مرة واحدة في نص يحتوي من ٦٠ – ٦١ صفحة وبقي في اربع حالات أخرى . وشطبت ايضاحاته في تسع عشرة حالة على مدى الرواية وبقيت في الحالات الاخرى التي ربما تصل الى ٩١٩ حالة .

ولم تستبعد الايضاحات « لان الكاتب يرمي الى اخفاء رأيه الشخصي » (٩) وانما لاسباب مغايرة تماما . فطورا تتكدس ايضاحات الكاتب تكديسا مفرطا بينما يتطلب الاعتدال التقليل منها وطورا لا يرضي الايضاح حاجة الكاتب الفنية . وهكذا تبدو مقارنة الصبية العابثة بالملازم المستعد للهجوم صارخة للغاية ومخالفة لطبيعة المشهد المذكور (١٠) .

يتجلى كاتب « الحرب والسلام » في كل شيء : في استخدام الكلمة المفردة ، واختيار الاشكال الاتيمولوجية والنحوية التي تفي بغرضه وفي ادراك كل حلقة فنية يحتويها النص في التوجه الفلسفي لكل شخصية (من الخطة الاولى أو الثانية أو الثالثة) . وفي تطوير الحدث وفي البناء العام للمؤلف برمته .

« ولما كان بونابرت نفسه لا يثق بجنراله فقد توجه مع حرسه كله الى ميدان المعركة خشية افلات الضحية الجاهزة منه ، اما فريق باغرتيون المكون من أربعة الاف جندي فقد اشعل النار فرحا وتدفأ وجفف نفسه وطهى العصيدة للمرة الاولى بعد ثلاثة أيام خلت ولم يعرف أحد من افراد الفريق ولم يفكر بما ينتظره » (٩ ، ٢٠٨) . ينتصب عالمان متناقضان دون الحاجة الى أية ايضاحات أو تقييمات جامعة ، وانما يعبر اختيار الكلمات ولهجة السرد عنهما وهما : عالم الحرب المتوقد وعالم السلم ، ان حياة السلم قائمة حتى ابان الحرب التي فرضت على الروس . وتحتوي العبارتان « لما كان لا يثق بجنراله » و « خشية افلات الضحية الجاهزة منه » على استكشاف كامل

---

٩ ـ ن . م فورتوناتوف . الكاتب والقارىء . ص ٧٣ .

١٠ـ لابد ان نشير الى ذكر ن . م فورتوناتوف في مقالته « خصائص خلق الشخصية الفنية » الى الاحكام ذاتها الواردة في المقال المشار اليه ويتحدث في الوقت نفسه بصدق بالغ عن دور « جهود الكاتب » « وتجسيد مشاعر الكاتب » في « الحرب والسلام » . (« الحرب والسلام لليف تولستوي » . مجموعة مقالات . مدينة غوركي ١٩٥٩ . ص ٤١ ـ ٤٧) .

لالمام الكاتب بشخصية نابليون وروح الاستبداد والعنف الفظ اللذين يتميز بهما • تكمن الشاعرية القوية « للحرب والسلام » في شخصياتها الشعبية : « فقد اشعل النار فرحا وتدفأ وجفف نفسه وطهى ••• » • تتضح هنا الروح الشعرية ورؤية الكاتب للعالم •

لا تعتبر شخصيات الخطـة الاولى (نعني نابليون في الحالة الراهنة) وانما شخصيات الخطة الثالثة أي الجنود المجهولو الاسم في فريق باغراتيون ، حلقة جوهرية متساوية في التعبير عن الفكرة ، تنبثق الخصائص الرئيسة التي يتسم بها البناء النحوي ـ في الرواية ـ الملحمة من الحاجة الى المقابلة والمقابلة المضادة والجمع والربط وتعبئة الواحد بالاخر و « التركيب » •

يتحدث في الحقيقة ن• ي بريانيشنيكوف حول تعليقات الكاتب الدائمة وفتح اقواس مختلفة ويبين استنادا الى امثلة عديدة ان تولستوي « لا يصف بالكلمات الابتسامة ذاتها وانما « محتواها » ومعادلها السيكولوجي » [١١]• ولا ينقل رنة الصوت أو الايماءة المرئية وانما معناها الباطني وفاعليتها مباشرة•

ما مصدر انطباع القارىء في حالة مؤلف « الحرب والسلام » التي تبدو وكأنه لا يتدخل في شؤون ابطاله ؟ كان ستراخوف وهو احد القــراء الاوائل لتولستوي المرهفي الحس ، أول من احس به واعتمد عليه ي• ب بورسوف في جزمه بأن هذا النمط من الموضوعية الكاملة « يعبر عن الطبيعة الملحمية لواقعية تولستوي » [١٢] •

---

١١ ـ ن • بريانشيكوف •• تشرليف تولستوى (حول بعض خصائص اساليبــه الكتابية) • مدينة آهرنبورغ ، ١٩٥٩ • ص ٣٨ •

١٢ـ ب • بورسوف • ليف تولستوي • الابحاث الفكرية والطريقة الابداعية • موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٦٠ • ص ١٥٥ •

الا يختلط شيئان متباينان تماما في تلك الانطباعات والاحكام ؟ لقد رسمت بصورة حسابية دقيقة الطرق المتعرجة المعقدة لتطور كل بطل روحيا في الرواية ـ الملحمة . ان البطل صادق مع نفسه في جميع تصرفاته ومشاعره وكلماته وايماءاته وهو في الوقت ذاته خاضع لضغط الظروف في اللحظة الراهنة ولمختلف اشكال الاغراءات والاضاليل والتأثيرات ولمجمل هذه المؤثرات . اجل ، يقع الكاتب ، بهذا المعنى ، تحت نفوذ بطله مثلما يجد العالم نفسه تحت تأثير الموضوع الذي يدرسه . فحضور الكاتب بيّن في التقصي الدؤوب وفي نشاط الافكار وفي المعنى المزدوج . وهو لا يتدخل حسب وانما ينشط أيضا ويفصح عن وجوده . « لا تتجلى خصوصية واقعية تولستوي في تبيان الحقيقة في تناجاته فقط ، وانما في كشف الطريق المفضي اليها وفي عملية البحث عنها » (١٣) .

كان ف. ف فينوغرادوف أول من لفت الانظار الى انبثاق كاتب من ثان من ثالث في قصص بوشكين واشار يا . أو . زونديلوفيتش قبل فترة وجيزة الى ضرب من عدم التناسق في رواية دوستويفسكي « الابالسة » حيث يقاطع الكاتب الراوي ويحل محله (١٤) . بينما يتعاقب الرواة في « بطل عصرنا » بتناسق ووضوح .

اما في « الحرب والسلام » فالحالة على النقيض من هذا ، فالكاتب الثابت الواضح الحضور يمسك وحده بمقاليد الامور ويتجسد خصوصا في الوحدة المتلاحمة بين خطة الرواية التاريخية والعائلية . فليس ثمة من خطتين ابدا .

١٣ـ فل . أ كوفاليوف . حول اسلوب النثر الابداعي عند ل . ن تولستوي . طبعة جامعة موسكو ، ١٩٦٠ . ص ٥ .

١٤ ـ يا . او . زونديلوفيتش . حول رواية « الابالسة » لدوستويفسكي . « نتاجات جامعة سمرقند المسماة اليشير نافوي » . السلسلة الجديدة . اصدار ١١٢ . (قضايا المهارة الفنية) . سمرقند ، ١٩٦١ .

لم تكن توجد شخصيتا نيقولاي روستوف،او اندريه بولكونسكي لو لم يجر تصوير احداث سنة ١٨٠٥ وحتى بيزوخوف البعيد بعدا كبيرا عن الاعمال العسكرية يحيا داخليا احداث الحرب الوطنية • وتعتبر مشاركة ناتاشا في احداث الحرب وعدم مساهمة الين فيها خاصية بالغة الاهمية في نماذج « الخطة العائلية » • اذ ينساب احدهما في الاخر كما ينساب ظرف الحال في الجملة الرئيسة •• والكاتب منهمك دائما في كشف القوانين ذات الاهمية المتناظرة سواء من الناحية التاريخية أو من ناحية الحياة الانسانية الشخصية • اذ يقوم تصوير الحرب دائما على المقابلة بينها وبين الحياة السامية حيث يتداخلان ويمتزجان • ويغدو كشف مدلول الاحداث ، المهمة الفنية الاساسية اندائمة التي ينتظرها القارىء • ولنأخذ مثلا أحد المشاهد الرهيبة واعني به حزن الكونتيسة روستوفا بعد استشهاد ابنها بيتيا وتتائج هذا الحدث : « كاد يقتل هذا الجرح الكونتيسة ، ولكن الجرح الجديد بعث ناتاشا الى الحياة »• لايتضمن مدلول الحدث غرضا ، أو تبريرا ما ويتكشف من مكان جانبي غير مرئي • ينبغي استبعاد المنطق المألوف أو البحث عن هدف الاحداث لكي ندرك « ضرورة جميع الاحداث الجزئية » « ولكي يمسي فجأة ما هو ناء ومستحيل ، قريبا وممكنا وحتميا » •

ان الحرب الوطنية التي اشترك فيها كل من تيخون شيرباتي وكوتوزوف ودولوخوف وبيتيا وذلك الفلاح الذي امتنع عن جلب التبن للفرنسيين بينما كان بمستطاعه ان يبيعه بيعا مربحا لهم تفضي عتبارها ضرورة اخلاقية الى تحرير روسيا من هجوم الاعداء • وكذلك لا يعتبر وجود بولكونسكي المحتضر تحت رعاية ناتاشا مجرد صدفة وانما ضرورة اخلاقية • وكانت الكارثة التي عاشها كل منهما سابقا حتمية ايضا • ويسير التضارب بين ناتاشا وبيير بطريق متعرج مباغت ، ويضحى « النائي والمستحيل » « حتميا » وتنطبق هـــذه الكلمات مباشرة على نيقولاي روستوف والاميرة ماري •

ولئن انتصرت الاستكانة واللاعقلانية والوحشية موقتا في مسيرة التاريخ فان الظفر النهائي من نصيب الجمهور العام المتلاحم النشط الواعي ، وكذلك الامر بالنسبة الى بيير الذي خضع داخليا لانجذاب حسي ودفعه فاسيلي كوراغين خارجيا فأقدم على الزواج من الين وعقله في حالة خمود ولكنه سرعان ما تحرر باطنيا مما عاناه واختار رفيقته الحقيقية الوحيدة .

لم يفهم فلوبير المعجب بـ « الحرب والسلام » دور الكاتب في هذه الرواية ومن هنا لم يفقه وحدتها : « الجزءان الاولان رائعان ولكن الثالث فاشل بشكل رهيب . انه تكرار ! وهو يتفلسف ... هناك يظهر الكاتب الروسي نفسه بينما لم نر لحد الان سوى الطبيعة والانسانية »[١٥] . ان "on voit le monsieur" ذات قوة تعبيرية خاصة . ومع ذلك فان "le monsieur" حضور الكاتب الروسي واضح منذ السطور الاولى « للحرب والسلام » وظل جليا دائما في كل سطر من الاسطر بحيث اصبح ظهوره الكامل على الصفحات الفلسفية للرواية ـ الملحمة حتميا شأنه شأن الكشف التام عن الشخصيات في المصائر الانسانية .

يختلف دور الكاتب في « اناكارنينا » اختلافا قليلا . فمن البين مباشرة ان علاقة ناتاشا ببيير صافية في جميع مراحلها في « الحرب والسلام » بينما علاقتها قبيحة باناطولي وان اخاها الذي حقق رغبات امه القديمة القائمة على منافع معينة لم يتزوج مع ذلك في سبيل المال وانما اقترن بالفتاة الوحيدة التي يحبها ويحترمها . وطبعا يتميز التقييم الاخلاقي لكل من كوتوزوف ونابليون بالوضوح . ان كل شيء جلي حتى أكثر القضايا تعقيدا . الامر على النقيض في « اناكارنينا » ، فرأي الكاتب غامض لفترة معينة ولا نعرف مدى صواب أو بطلان سلوك آنا وفرونسكي وكارنين ومن هو المحق في

١٥ـ وردت هذه العبارة في الرسالة التي كتبها تورغينيف لتولستوي في ١٢ كانون الثاني ١٨٨٠ . ى س . تورغينيف . المؤلفات جـ ١٢ . ص ٥٤٢ .

مشهد الاعتراف ، القس العجوز او قسطنطين ليفين الذي لا يؤمن به ، وكثيرة هي المشاهد المكتوبة باسلوب متحفظ « موضوعي » بحيث يكاد يخفت فعلا صوت الكاتب . عندما يذهب ليفين الى النادي الانكليزي يبدو كل شيء هناك مريحا مفرحاً كالعشاء اللذيذ المقدم للزائرين ويبدو شعور ليفين على ما يرام وسط هذا الرضا التافه المتخم الذي يتمتع به الملاكون . ولكن يا للدهشة ، ان اوبلونسكي يشعر على العكس في صالون الكونتيسة ليديا ايفانوفنا فهو يعي بقوة رهيبة زيف التصوف الإرستقراطي ويهرب منه مثلما يهرب من « بيت موبوء » . يصلنا صوت الكاتب مثل السنة اللهيب عبر اوبلونسكي البعيد عنه تماما وعبر فرونسكي اثناء علاقته بالامير وبواسطة ميخائيلوف وموقفه من ذوق فرونسكي الفني ومن خلال دولي وموقفها من الوضع الاخلاقي الزائف بين آنا وفرونسكي . ويظهر الارهاق وعدم الرضا على تولستوي اثناء كتابته « آنا كارنينا » ، فهو يرغب « بدفع » « آنا كارنينا المضجرة التافهة » « منيد ه بالسرعة الممكنة » لانها تقلقه ويبرز نمط آخر من « الخميرة الفلسفية » « ٦٢ ، ١٩٧ » ووجد الجزء الاول الذى اكمله « جافا » (٦٢ ، ٢٤٧) ، ان العمل الذى كان مبعث سرور دائم لتولستوي اصبح احيانا عقبة ثقيلة . ولكنه سرعان ما يتوقد بالنشاط ثانية .

ان اطر الرواية الموضوعية المستندة على صيغة « المبني المجهول » قد اشعرت تولستوي بالضيق واخذ يغيرها بدأب متزايد ويحددها تحديدا متعاظما . يظهر الكاتب اخيرا الى الوجود في المقابلة المتناقضة الحادة بين عادات المدينة الرأسمالية والقرية البطرياركية وبين اخلاقيات الاميرة بيتسي والوعي الخلقي لدى فيودور او بلاطون فوكاتتيش وفي المقابلة المتضادة بين عائلتين وفي نقاشات ليفين وكوزنيشيف وفي المنطق المعقد للمحور .

يتجلى هذا بوضوح في النزعة الفكرية التي ينم عنها المنظر الطبيعي . ولا يمكننا الاتفاق مع تأكيد ل. م. ميشكوفسكايا القائل : « المناظر

الطبيعية لديه عبارة عن تكديس لتجربة اساطين الكلمة السابقين» و « قد وسّع اطرها لدرجة كبيرة » [١٦] • يمتلك تصوير الطبيعة عند تولستوي بضع سمات مشتركة مع رسوم الطبيعة عند س• ت• اكساكوف ولدى غ• ي• اوسبينسكي بينما يتعارض معارضة جدلية مع مناظر الطبيعة عند تورغينيف • ان تناول الطبيعة في روايات تورغينيف ذو طابع تأملي بينما يتخذ لوناً حياتيا واخلاقيا وعمليا في « آناكارنينا » •

لا يكمن جمال الطبيعة في الوانها المتغيرة أو حسن الغروب والغيوم فيها وانما في عفويتها وخصبها وصدقها وفي اطعامها الانسان وتعليمه • كل شيء في الطبيعة مفعم بالحركة القوية وتحفيز الانسان على العمل : « بعثرت الشمس سريعا الجليد الرقيق وغطته بطبقة خفيفة من الماء وارتعش الهواء الدافيء من ابخرة الارض النضرة التي تشبع بها ••• ها هو الربيع ، زمن الخطط والافتراضات » • كل شيء عملي وبسيط سواء تعلق ذلك في وصف المرج الذي يقطع قسطنطين ليفين فيه الحشائش أو تصوير المطر او النهر او الاعشاب أو الغروب • يقول عن الغروب : « توارت الشمس خلف الغابة » وعن المطر « يشعر ليفين فجأة ببرودة لطيفة على كتفيه الناضحتين عرقا » لم يلحظ الازهار ولم يذكر الاعشاب تقريبا رغم انه يجد بينها اختلافا يشبه ذلك الاختلاف الذي يراه الحاصد : « اصبحت الاعشاب اكثر طراوة » « بلغ طول الاعشاب حتى الخصر ••• وكانت رقيقة لينة كثيفة » « اعشاب لها رائحة التوابل » ويصل الاختلاف بين الاعشاب الى وجود « الضعيفة » منها « والجيدة » و « الرديئة » • لم يعجب ليفين بجمال الطبيعة بحد ذاته وانما لكون « خطوطها مستقيمة وجيدة كما هو الحال عند تيت او أن المنجل الحاد لدى العجوز « قطع العشب الريان موشوشا » • لا يمثل هذا كله نزعة

---

١٦ ـ ل • م • ميشكوفسكايا • مهارة ل • م • تولستوي • موسكو • « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٨ • ص ٨٥ •

غنائية وانما يشكل فلسفة الطبيعة والتعبير عن فكرة الكاتب الدقيقة القائلة ان العمل يطّهر الانسان ويسمو به ويصبح سعادة حقيقية بالنسبة له • كانت السعادة المتمثلة في الاقتراب الحياتي والعملي من الطبيعة من سجايا تولستوي• كتب أ• ب غولد ينفيزير هذا الحديث معه عام ١٩٠٩ : « نهضت صباح اليوم مبكرا وتجولت جيدا : « الندى وهلال من الغيوم ••• رأيت صبيتين تسيران حافيتين ، رأيتهما للمرة الاولى : انهما تسيران وتتماسكان بالايدي• فسألتهما: « هل انتما ذاهبتان لجمع الفطر ؟ « « كلا لجمع الجوز » •• « لماذا دون كيس ؟ » « ولكن لدينا كيس ! ذيل ثوبنا » •

ـ هاتان الصبيتان سعيدتان ، اما الانسات الحسنات الملبس اللواتي ينمن حتى الساعة العاشرة فلا يعرفن السعادة » [١٧] •

لا يقتصر العلم الذي يتوفر ليفين عليه في القرية على مقدرة العيش بين احضان الطبيعة حسب ، وانما الاحساس والتفكير معها •

وفق أ• غ• بابايف توفيقاً بالغا عندما اشار الى ظاهرة تتميز بها « انا كارنينا » وهي « الكلمات الرئيسة » [١٨] ويعني بها تلك الكلمات والعبارات التي تكون المحور الفكري في الرواية • غالبا ما يتجلى صوت الكاتب وتظهر فكرة قوية مباغتة في نعت واحد يخالف الشعور السائد في المشهد المصور : « وكلما تعالى صوته وهو يتكلم خفضت اكثر فأكثر رأسها الذي كان فخورا مرحا في وقت ما ولكنه مشين الان » •

١٧ـ أ• ب غولدينفيزير • قرب تولستوي • موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٥٩ • ص ٣٠٥ •

١٨ـ أ • غ بابايف • محور رواية « آنا كارنينا » وتركيبها • « تولستوي فنانا » مجموعة مقالات موسكو • طبعة اكاديمية العلوم • ١٩٦١ • ص ١٧٧ •

تبدو حياة فرونسكي وآنا في الريف جيدة ومعقولة وبراقة • إذ تتحدث آنا بحصافة ومنطق مع الجالسين حول المائدة وفي حديثها المنفرد مع صديقتها القريبة منها ، ولكن دولي تنظر الى كل ذلك باعتباره « تشويشا تفرزه افكار حمقـــاء » •

تكتب آنا الى فرونسكي في ظروف اعتيادية للغاية ، عندمـا يذهب الى الاسطبل ، قصاصة صغيرة ولكن الكلمة الاخيرة تبدو فيغير مكانها وينبغي ان تكون مضحكة بالنسبة الى فرونسكي : « ••• اشعر بالرعب » • لا تعبر هذه الكلمة عن جوهر الوضع الروحي الذي تعيشه آنا حسب ، بل عن قلق الكاتب البالغ على مصيرها •

يوضح الكاتب على امتداد هذه الرواية كما فعل في « الحرب والسلام » الاشياء امام القارىء ويقوده ويكشف عن الافكار الخفية لدى ابطالـــه ويقحم نفسه فيها ويقاطعهم ويوجههم : « قال الكسي الكسندروفيتش في دخيلة نفسه : ••• تعاطفت معه دائما ، ولكن ذلك باطل ، فهو لم يتعاطـف معه ابدا ••• » •

لا تتخذ موضوعية الرواية طابعا فلوبيريا ، بل لونا مغايرا له • عندما خلق تولستوي « تجاويف في التراكيب اللامتناهية » تحت تأثير حاجته الى « جمع الافكار المتماسكة فيما بينها لاجل التعبير عن نفسه » ابتكـــــر في « آنا كارنينا » تصويرا حقيقيا مأساويا متكاملا يقوم على وحدة صراع الاضداد وعلى الموضوعية في ماهيته الحياتية والعمل في نقده للانسان المعاصر له •

حقا جاء ظهور « آنا كارنينا » منذ البداية في جو بعث التقاليد البوشكينية التي رفضها تولستوي في الخمسينات والستينات [١٩] • لقد تم بعث التقاليد

١٩ـ للاطلاع على هذا الجانب خصوصا يمكنك الرجوع الى مقال ف • غورنايا « ملاحظات حول اسلوب رواية « آنا كارنينا » » • التقاليد البوشكينية في الرواية • « تولستوي فنانا » • مجموعة مقالات موسكو • طبعة اكاديميـة العلوم • ١٩٦١ • ص ١٨١ ـ ٢٠٦ •

البوشكينية عندما تحدد تماما صوت الكاتب الذاتي واصبح من المستحيل تجريده منه . احيا في اواخر طريقه الابداعي التقاليد الغوغولية ايضا . اذ تنهض في رواية « البعث » ، خلافا للفكرة القائلة بتغير الانسان واحتوائه على الصفات الخيرة والشريرة والذكاء والغباء (٣٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤) شخوص ميتة الضمائر لا أمل فيها تمثل سوباكيفتش * أواخر القرن التاسع عشر .

ان تولستوي الذي كان يرفض اي حكم يصدره شخص ضد آخر ، يدين بغضب المحاكم والمدعي العام والموظفين الكبار ورؤساء السجن والمجتمع الارستقراطي ورجال الدين .

كان ن. ك. غودزي محقا تماما في قوله بهذا الخصوص : يتجلى في « البعث » بصورة اقوى من اعمال تولستوي الفنية السابقة تدخل الكاتب والتقييم الذاتي الذي يصدره على شخوص الرواية وحول تصرفاتهم ومظاهر الحياة المختلفة المحيطة به ولا سيما السلبية منها » [٢٠] .

وتحيط السخرية الغاضبة ، التي يطلقها الكاتب ـ الهجّاء في كل مشهد من المشاهد الحياتية ، باجواء الرواية سواء كان ذلك في الصالونات الارستقراطية أو في قاعة المحكمة .

وقد اراد من خلق شخصية كارنين رؤية الانسان برمته واظهار مشرع القوانين الاخلاقية الاجتماعية بمظهر المتحجر ذي مشاعر داخلية ميكانيكية وبالرغم من ذلك تستيقظ في هذا الانسان الغليظ الاحاسيس الطيبة الحية المزعزعة التي ما تفتأ ان تخفت . بينما لاتومض في شخصيات كورتشاغين وماسلينيكوف والكونت تشارسكي وشينيوك وتوبوروف وراغوجينسكي وحتى المسمى

(*) احد ابطال « الارواح الميتة » لغوغول . « المترجمة »

٢٠ـ ن . ك . غودزي . ليف تولستوي . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٦٠ ، ص ١٥٥ .

زوج ماريت شرارة من الحركة الداخلية • فهذه نماذج متكاملة متوقفة عن التطور شأنها شأن تشيتشكوف او بيتوخ • ينطوي هذا النمط من الشخصية على اصدار احكام قاسية مطلقة على أمثال هؤلاء الناس ونظام الحياة الذي يفرزهم • ولا يمكن ان يخامرنا التفكير بامكانية الاحياء الاخلاقي (توبوروف او كورتشاغين وبعثهما) •

وكما نعثر « في الحرب والسلام » على حركة حية مستمرة تقريبا لمجموعة من الناس كالجنود والفلاحين والخدم والموسكوفيين البسطاء كذلك نصادف في « البعث » جملة اناس لا يملكون اسماء ولكنهم يجسدون في ذواتهم اهم افكار الكاتب ويهيئون الاستنتاجات التي يستخلصها • ولكن حدودا متميزة جدا تواجه القارىء الان • فالموتيف السائد هو تصوير المتخمين « البدن المتخم » و « السيد السمين ذو الهندام الجميل » « الناظر البدين » «الانسان المتخم لحد الافراط » « البياع السمين » « المرء السريع الهضم » • وغالبا ما يقال كل شيء عن الشخص بنعت او نعتين : « الانسان السمين الضخم » « ربة البيت البدينة الرقبة » ان هذه الخصائص تسم الشخصية ودورها بميسم محدد ويحتوي النعت الواحد اشياء كثيرة اذ أنه يشير الى الميزات العامة الكاملة للطبقات السائدة عموما والى جوهر المجتمع الرأسمالي • يتخذ النعت الساخر « الناظر المبتسم » طابع الصفة الدائمة للملاحم الغنائية الشعبية مع التغيرات التي تحافظ على معنى النعت « المبتسم » « هذه الابتسامة الواعدة بشيء ما » « لم يتوقف عن الابتسام » الخ • ليست هذه مجرد خصائص يتميز بها السركال وانما الفكرة الرئيسة والسمة الفلسفية التي تتخلل الرواية برمتها : ففيها يقابل عالم « الثرثارين العاطلين المغتبطين » مقابلة متضادة حازمة ، كما هو الحال عند نيكراسوف ، بعالم آخر •

العالم الاخر يضم الناس « العجاف » « الممسوخين » « المرهوبين » « المخلوقات المهملة » من فقراء المدينة والريف ولا سيما المعتقلين منهم •

ثمة شخصيات موجزة مختصرة عديدة تنضوي تحت هذه الخطة : مينشوف الطفل الذي سرق الحصر البالية ، المضطهدون الذين رآهم نيخلودف في الزنزانات الانفرادية في السجن وغيرهم ، ويقوم الكاتب بالتعميم والتبويب والترقيم لاصناف متباينة من الناس تؤلف بينهم التعاسة والبؤس • تحتوي روايته الاخيرة شأنها شأن كتابات تولستوي الاجتماعية على كثير من الروح الفنية والعاطفية الملموسة ، ويتخلل باستمرار اسلوب مقالاته الساخط نسيج السرد المجازي • يمتزج تفكير نيخلودف في مجرى واحد مع التفكير الصادر مباشرة من الكاتب والمتميز في الرواية بحكم خصائصه ولا سيما خصوصية الجدل العنيد الحازم الذي يتفق مع مقالات تولستوي في الثمانينات والتسعينات ومطلع القرن العشرين •

تتخذ العبارات الرئيسة في « البعث » طابع الكتابات الاجتماعية : « هذه الانانية الجنونية » « ذلك الانسان الحيوان الذى عاش داخله » « اذا كان الجميع يفعلون هذا ، فهكذا ينبغي ان يكون » « كما لو لم يكن ذاهبا لمحاكمة الناس وانما ذاهب ليحاكم نفسه » « حكموا على الفتاة دون سبب »• يتخلل هذا النمط من العبارات الرواية كلها • يجرى احيانا التعبير عن أكثر الاشياء اهمية بشكل اخرق متعمد بحيث يصعب اتمامه : « ادرك من تعابير وجه مارينا بافلوفنا انها تدين فعله ، وحقا عرف عندما اداتته انه يأتي امرا سيئا ، ولكن ذلك الشعور الحيواني الذي انطلق ملحاحا من الاحساس الفاضل السابق نحوها سيطر عليه وكانت له السيادة المطلقة دون الاعتراف بما عداه »• اضافة الى الصعوبة النحوية المتميزة التي ينطوي عليها هذا النص ثمة صعوبة في المفردات :ان الكلمة الشعبية « انطلق ملحاحا » الحبيبة الى نفس تولستوي معبرة ودقيقة في شكلها النحوي وفي مدلولها السيكولوجي المعقد ولكنها ضخمة وثقيلة • ويستخدم نيخلودوف في الكلام الدارج الكلمات المفخمة أيضا : « احس انني منوّم مغناطيسيا ••• » تصور هذه الكلمات تصويرا

كاملا وضع نيخلودوف ووعيه لحالته ووجهة نظره النقدية الجديدة التي لا تعرف المهادنة من هذا النمط من الرخاوة الروحية . تتكشف في ثنايا هذه الكلمات حياة البطل الداخلية وفكرة الفضح الاجتماعي في الرواية .

لا تفت جسامة الكلمة او سعة العبارة في عضد تولستوي . لأنه يقصد تعبيرا كاملا وواضحا وراسخا عن كل ما هو ضروري له . ان « البعث » لا تنتفي فيها الجمل الناقصة والايماءات (التي تعتبر ضمن موضة الاداب الانحطاطية في تلك الفترة من تطور الرواية) حسب ، وانما الغموض الذي اتسمت به الواقعية التي تفسح المجال امام القارىء ليفهم كما يشاء القضايا المصورة . يقوم الكاتب بتوضيح كل شيء . « ظهرت الدموع في عينيه .. » فهل يمكننا الاكتفاء بهذا ؟ وهل يمكن ان يدرك القارىء ما تعني هذه الدموع؟ كلا ، بل يبادر الى القول ان هذه الدموع مختلفة « ... فمنها الحسنة ومنها السيئة » . ثم يبين ابانة كاملة لماذا حسنة وسيئة في الوقت نفسه . فالكاتب لا يريد ان نفهمه من بعض الكلم ، فمن شأن مثل هذا الفهم ان يكون متنوعا طليقا بينما تتطلب رواية تولستوي الاخيرة التحديد والادراك الكامل الدقيق لافكاره وفقا للغرض الذي يرمي اليه .

يتأخر الكاتب حتى في تناول الشخصيتين الاساسيتين اللتين يقوم عليهما المحور ، ضمن البناء الفكري المرسوم بدقة في الرواية . ويذكر كل شيء يتعلق بأية شخصية من الشخصيات الرئيسة في « الحرب والسلام » : من الالعاب الطفولية لناتاشا الى ولائم بيير وخوف نيقولاي الذي يخوض القتال للمرة الاولى والقضايا الجزئية والكبيرة في حياتهم وعواملها وعواقبها . لانجد هذا في « البعث » اذ يفتقر اهتمام نيخلودوف بالرسم وعلاقته الواهية بميسي كورتشافينا والذكريات المؤلمة حول رابطته بأحدى المتزوجات لمعنى مستقل تماما . فتظل هذه الاشياء جميعها مجرد نقاط ارتكاز مساعدة لانبثاق القضية المهمة الوحيدة واجلائها اجلاء كاملا . ومن البين ان نيخلودوف يرفض

بيسر ودفعة واحدة الرسم وميسي والولع بنمط الحياة الاقطاعية • في الحقيقة ثمة خصائص عظيمة الاهمية في ماضيه • فقد قامت اسباب الصداقة بينه وبين نيقولينكا ارتينيف (٣٢ ، ٢٢٥) وخطر له في وقت ما عدم امكانية التسليم الاخلاقي بوجود ملكية الارض حتى وهب الفلاحين الاقطاعية الصغيرة العائدة اليه • هذه الخاصية اساسية في المجرى المنطقي لشخصيته ان ما يهم الكاتب ويفضي به الى غرضه الواضح المعبر عنه بجلاء يقظة نيخلودوف السابق وبعثه الاخلاقي حسب ، وتعتبر شخصية ماسلوفا بحد ذاتها اكثر غنى واصالة ولا يجمعها جامع مع النساء الساقطات في روايات هيغو ودوما الابن وزولا ، فالناس المحيطون بالفتاة البريئة قد خدعوها ورموها ونبذوها وهيأوا لها اسباب السقوط وتم الحكم عليها وهي بريئة ولكنها تبعث مجددا عندما تلتقي بالثوريين ، اولئك الناس الشرفاء المنكرين لذواتهم •

هاتان الشخصيتان فقط قريبتان جدا من الكاتب وهما اكثر الشخصيات تكاملا وتتجسد فيهما فكرة الكاتب •

تتكشف الفكرة بصورة فائقة وبقوة بالغة ابان تصوير الطبيعة في « البعث » • تغدو « مهما حاول الناس ••• » والجمل التابعة الخمس واسم المفعول وجمل المعرفة الاخرى اساس الرواية ومدار جوها الفكري المضغوط • حيث يداس كل ما هو حي : « ••• ومهما قذفوا الارض بالاحجار ••• ومهما تعالى دخان الفحم الحجري والنفط ••• » فكل شيء ينتهي بصوت موجز قوي بهيج : « ظل الربيع ربيعا حتى في المدينة » عم السرور النباتات والطيور والحشرات والاطفال • ولكن الناس ••• » تعبر صور الطبيعة تعبيرا جليا عن افكار الكاتب •

تمسي الطبيعة الظافرة المائجة في كل مكان الفكرة الشعرية الرئيسية في الرواية وتكتسب رنينا ذا قوة هائلة مع الطبيعة الحقيقية للانسان ومع كل ما هو حي • ولا تقوم الصالونات والسجون على المقابلة المتضادة لانفاس

الطبيعة المهيبة حسب ، وانما على العواطف الحسية الجياشة • « جرى نشاط بطيء متواصل في النهر وما بين الضباب وضج طورا شيء ما ، وتقطع تارة وتناثر أخرى ••• » • لا يقترب تركيب الكلمات من العبارات التورغينيفية ، فهو « غير شاعري » ويوشك ان يخلق انطباعا بالشعر الحقيقي للطبيعة في جبروتها • ونجد في الحالات الاخرى « رائحة الارض ، المطالبة بالمطر » و « صوت الوز » ومرة أخرى و « نقر راعي الحمام » ثالثة و « انتعشت الحدائق والبساتين والحقول من المطر الغزير » رابعة • تفضي بنا هـــذه الصور الى المقارنة التي توضح الطبيعة فيها قوانين الحياة الانسانية • ويفكر نيخلودوف ان جميع « العاملين » « يمتنع عليهم النفاذ الى مشاعر حب الانسان كما تفعل هذه الارض الجبارة مع المطر » ويردف متأملا • « من المؤلم النظر الى هذه الارض المحرومة من النباتات التي كان بمقدورها انتاج الحنطـــة والاعشاب والشجيرات والاشجار ••• وهذا ما يحدث للناس ايضا ، لعلنا نحتاج الى المحافظين والنظار والشرطة ولكن من الرهيب رؤية اولئك الناس الذين يفتقدون الصفة الانسانية الرئيسة وهي الحب واظهار الحنان لبعضهم البعض » •

تتجلى وحدة الرواية الفكرية في صور الطبيعة •

نستخلص مما ورد ذكره ان دور الكاتب في « الطفولة » و « الحرب والسلام » و « انا كارنينا » و « البعث » يظهر كل مرة بشكل وتنظيم متباينين• وثمة شيء عام جوهري : الكاتب ليس بالرومانتيكي أو الشخص الكثيـــر المعاناة الذي يسكب لواعج روحه ، ولا هو بالمراقب اللامبالي أو الرصين ولا بالمحب للجمال الذي يتحدث عن شيء شيق ولطيف ولا بالخالق للوحـات السيكولوجية المهذبة آخذاً بعين الاعتبار الشخصيات الاصيلة وهـو عمومـا ليس بالراوي وبناء عليه لا يعتبر روائيا بالمعنى الاعتيادي للكلمة •

الكاتب في روايات تولستوي هو المتقصي للمعنى الموضوعي في الواقع ، والفن لديه هو الكشف عن مدلول الواقع ، وهو دائما راسخ العزم في ابراز الطابع الاخلاقي على طريقته الخاصة للحياة التي يصورها موضحا باستمرار صالحها من طالحها .

تحدد هذه المبادىء التي وعاها تولستوي بعمـــق اراءه الاستاتيكية وتفضي به الى الاعجاب بهيغو الروماتنيكي والازورار عن فلوبير الواقعي والافتتان بديكنز ازاء ثكري وادانة شكسبير بغضب ، يتكون المبدأ الاساسي الاستاتيك تولستوي مـن « وحدة الموقف الاخلاقي الاصيل للكاتب تجـاه موضوعه » . معتبرا اياه بمثابة الاسمنت « الذى تتماسك بواسطته أيـــة نتاجات ادبية في وحدة كلية » (٣٠ ، ١٨ ، ١٩) .

– ٢ –

تعتبر لغة روايات ليف تولستوي ، بناء على ما ورد ذكره ، لغة بالغة الذاتية بالمعنى العام للكلمة . لاحظ أ. أ. سابوروف بدقة متناهيـــة تلك الرابطة الجوهرية بين اسلوب حديث تولستوي واسلوبه الفني والرسائلـي وقد اشار بصدق الى العامل الاساسي في هذه القرابة : يقف البعض ، بالمقارنة مع تورغينيف وغانتشاروف وفلوبير وديكنز ، موقف اللامبالاة ازاء اشكالهم الفنية نفسها ، بينما لا تشكل اصالة الكلام واناقته ورنينه اللغة الفنية وفق مفهوم تولستوي وانما تتكون من امتلائها ومماثلتها للوعي والشعور [٢١] . ان غضارة اللغة والوعي بأن احدا لم يكتب هكذا ابدا تعتبران المطلب الاول لفنية الاسلوب وهما مرتبطان ارتباطا لا انفصام فيه بعدم تفكير احد أو شعوره على هذا النحو ، وكل شيء خلا هذه الرابطة يغدو عديم المعنى .

٢١ـ أ . أ سابوروف . « الحرب والسلام » . مواضيعها وجوانبها الفنية . طبعة جامعة موسكو ، ١٩٥٩ ، ص ٥٣١ ـ ٥٣٧ .

« امسيت منذ حداثتي وقبيل الاوان احلل كل شيء واحطمه دون رأفة .
وغالبا ما يساورني الخوف من اعتقادي انه لم يبق بين يدي شيء كامل :
وما زلت اسعى فاذا بي اظفر بعديد من النتاجات الكاملة السليمة ... »
(٤٨ ، ٦٧) . تتجلى السمات المميزة لمحتوى وشكل لغة تولستوي في التجزئة
والمواقف المتضادة والشكوك والتأكيد المجازف لما تحقق بعد تنقيبات طويلة
الامد والاستخدام اللا ابالي - المتقن والعفوي - المدروس لكلمات (منذ
حداثتي) و « دون رأفة » « ومازلت اسعى » . لقد عاش كاتب « اليوميات »
نفسه « ديالكتيكية الروح » قبل ان ينقلها الى رواياته . وها هو يقول عندما
باشر في كتابة « الحرب والسلام » . « ان حقدا خفيا ينفث انفاسه علي من
بين الكلمات الرقيقة » « كلا ، انها لم تحبني ولن تحبني ... لقد مضى كل
شيء وكان زيفا . انا سعيد بها ولكنني غير راض عن نفسي بشكل رهيب ،
انني اتدحرج ، اتدحرج الى اسفل جبل الموت ويصعب علي الشعور بوجود
قوة فيّ توقف تدحرجي وانا لا اريد الموت . بل اريد الحياة واحبها ...
تناقض ووجل وكسل ووهن ... ، (٤٨ ، ٥٦ ، ٥٧) .

حقا ان هذا الاسلوب المفرط في بساطته وتعقيده بكل ما يحتويه من تكرار متعدد النبرات لتلك الكلمات « لا اريد ... بل اريد » وبكل صدماته واحتكاكاته لم يتكون في البدء داخل اطار مسودات الخطط والبرامج ولا في النتاج الابداعي للكاتب ، وانما ضمن يومياته ورسائله وفي حياة الانسان نفسها . وثمة رابطة متينة بين اسلوب يومياته في الخمسينات والستينات والسبعينات واسلوب رواياته ولا سيما اسلوب آخر رواية له .

لا يعتبر هذا الشيء الشخصي في تكوين اسلوبه شخصيا بحتا : هنا تتشكل مرحلة جديدة في تاريخ اللغة الادبية . لم تظهر بدايات اسلوب بوشكين ابدا في مسوداته وفيما حذف في قصصه وانما تكشف من خلال بناء الكلام

التحليلي المعقد [٢٢] • وينطبق هذا القول على نثر ليرمنتوف وغوغول وبيسيمسكي رغم اختلاف اشكاله كل مرة • يبرز في نثر تولستوي ابتداء يومياته ومذكراته تحول من البناء المتوازن المتكامل المنطقي للغة الادبيه الى بناء لغوي عريض قلق ـ تحليلي • وعلى الرغم من التباين في البناء الادبي بين ل• تولستوي ودوستويفسكي ، فثمة جامع يجمع بينهما في هذه النقطة فاتتاجهما يقع ضمن اطر واحدة من التطور التاريخي •

لا يتوقف أ•أ• سابوروف عند اظهار الرابطة الوثيقة بين اسلوب يوميات الكاتب ورواياته وانما يقطع شوطا ابعد في اثباتاته • فهو يجزم بوقوع « تحطيم نهائي للحدود القائمة بين اللغة الادبية والكلام الجاري » ويولد « التطابق بين اسلوبه الرسائلي والفني » « ويمحي هذا التباين تماما عند تولستوي • ويتماثل اسلوب السرد واسلوب الادب الاجتماعي في « الحرب والسلام » مع اسلوب رسائله » [٢٣] •

يعني الجزم بوجود هذا النمط من التطابق رفضا لاهمية جهد الكاتب في خلق اسلوبه • بينما ينطوي الجهد الذي يقوم به تولستوي على الخروج من اية اطر ذات طابع شخصي او يوميات او رسائل مهما كانت ويشتمل مجرى لغته على الكلام الشعبي والكلمات ذات الاستعمال المألوف المتنوع في المدينة والقرية ولدى الفئات المدنية والعسكرية وفي الاكواخ الفلاحية وقصور الملاكين والصالونات الارستقراطية • ويتجلى في كتاب سابوروف ، من بين هذه التناقضات المتنافرة المنطلقة من تأكيد التطابق بين اسلوب الرسائل واللغة

٢٢ـ يمكن الرجوع الى كتابي « ظهور الرواية ـ الملحمة » للاطلاع بشكل مفصل حول الموضوع • موسكو • « سوفينسكي بيساتل » ١٩٥٨ ، ص ٦٦ ، ٦٧ ، ٨٣ ـ ٨٥ •

٢٣ـ أ • أ • سابوروف • « الحرب والسلام » مواضيعها وجوانها الفنية • طبعة جامعة موسكو • ١٩٥٩ • ص ٥٣٥ ـ ٥٣٦ •

الادبية ، تحليل متقن مخطط للابنية النحوية المعقدة [٢٤] يتضمن الاشارة الى التماثل و « تصاعد التوتر الداخلي » وقوة « الجدل » الشعرية . ولئن اضفنا الى هذا ، التمعن في دور النعت والمقارنة والمونولوج الداخلي ودور الحوار واشياء أخرى ، فيتضح تماما ان مستودع اليوميات والرسائل هو مجرد خميرة لظهور الاسلوب الحقيقي لابداع الروائي العظيم .

ومن المستغرب ان مؤلف هذا الكتاب الرائع حول « الحرب والسلام » سرعان ما يقع في تطرف مضاد اخر ، حينما يدافع عن مبدأ وجود « لغتين » في الرواية تتطور بعدئذ الى « ألسن متعددة » وتنشأ « اللغات المتعددة » من « اندماج خصائص لغة الرسائل ـ الادبية للمدرسة البوشكينية مع الكلام الدارج للمثقفين النبلاء في تلك الحقبة ... وامتزاج خصائص لغة عصر الكاتب مع عصر الاحداث المصورة ... ومن ثم فقد تمثلت مجددا المادة اللغوية الاساسية في « الحرب والسلام » المعقدة من حيث تركيبها الجوهري والكلام الشعبي العفوي ... » ويتحدث بعدئذ حول « مجرى اللهجات المتباينة التي يستعملها العسكريون والموظفون والصيادون ومربو النحل والباحثون ... » وأخيرا يشير الى دخول الكلام الفرنسي والالماني[٢٥] .

نستخلص مما ورد اعلاه ، بصرف النظر عن الاضافة الاخيرة ، ان « الالسن المتعددة » قائمة حتى ضمن تخوم اللغة الروسية الواحدة . وفي هذه الحالة تمسي أية رواية تاريخية « متعددة الالسن » ، حيث يتحدث فيها الكاتب باللغة المعاصرة له ويستخدم الابطال تعابير قديمة وتنبثق في كل مكان « عفوية الكلام الشعبي » .

---

٢٤ ـ المصدر نفسه ص ٥٤٠ ـ ٥٤٤ .

٢٥ ـ المصدر نفسه ص ٥٢٨ .

أجل ، ان مربي النحل والسائس والضابط والملاك والسيدة الارستقراطية والمحامي والفلاح الروسي والجنرال يعيش كل منهم في جوهم العام من المفاهيم والكلمات ، ويألف الكاتب بصورة مذهلة أي وسط من هذه الاوساط • وفي مستطاع افكاره ولغته استيعاب كل ما هو قريب اليه • ولكن اين هي الالسن المتعددة ؟ وما هي اللهجات التي يستخدمها مربي النحل أو العسكري ؟ فهل تعتبر كلمة « يَعْسُوب » ضمن لهجة مربي النحل ؟ او تدخل كلمات « كتيبة » « الجناح الايسر » « الموقع » لهجة عسكرية ؟ هل هو هذا ما يعنيه تعدد الالسن ؟ كلا ، ان تولستوي يكتب باللغة الروسية •

ينبغي البحث عن اللغة الروسية الكاملة الموحدة في تنوعها الهائل ، واذا لم تجدها ! هناك الكلام الشعبي الذي يعتبر الاساس الراسخ في تراثها القاموسي • عمل تولستوي دائما وفي سنوات مختلفة على جمع قائمة من الكلمات الحية في اللغة الروسية لسد احتياجاته• ويسره دائما التلاعب الموجود في الكلمات الشعبية : « جروها من قدميها وضفيرتها » «جر نفسه الى موسكو» « جر نفسه سليما بصعوبة » أو : « ضج الشعب ، عصيان » • واستخدم كلمات في اللغة الادبية لم تشهدها سابقا : « لست طويلا ولكني قوي كالصوان » « لا تأت حماقات » « العاب » « سيف » • وتظهر معان جديدة للكلمات المعروفة : « حكاية ـ حادثة • وقعت لي حكايات مختلفة » • ويختار العبارات المألوفة الاستعمال في الوسط الفلاحي : « يلف حول القضية » « اضاع شرفه » « لا تأت اثما ولا تستغب غيرك » « ان ضعفي » « اهتاج قلبها » وكثير غيرها (٤٨ ، ٣٥٤ ـ ٣٦٢) •

ولكنه لم ينقل هذا النمط من الكلمات التي جمعها مباشرة الى رواياته وقصصه الشعبية ، بل كانت عونا له على استيعاب الفكر الشعبي في اصوله وفي حياته • عاش تولستوي وفكر كما كتب ، وفكر وشعر بروح وقوة الكلام الشعبي الروسي الذي لم يكن مجرد نموذج بالنسبة له حسب ، وانما

« ضوابط شعرية » ، ولانه « يمنعنا » من « الكلام الزائد المزوق العليل » - « اما لغتنا الادبية فطليقة وغنية ، قل ما تشاء فاذا به شبيه بالادب » (٦١ ، ٢٧٨) .

تتجسد وحدة « العلاقة الاخلاقية الاصيلة بين الكاتب وموضوعه » (٣٠ ، ١٩) في البحث المتواصل عن الكلمة الدقيقة المتناهية الدقة وفي بناء لغته التي تحتوي الظلال الكثيرة ، على الرغم من التباين فيما بينها ، وفي الشجاعة الفكرية والاسلوبية . ليس الكاتب بحاجة الى العبارة المتأنقة سواء تعلق الامر بالتأثير الداخلي للفكرة أو في الكشف عنها وانما يحتاج الى الكلمة الشعبية التي خلقتها حياة العمل القاسية الصريحة والنبيلة بطبيعتها .

ما يكاد يدخل موضوع الريف اجواء الرواية حتى تستيقظ في لغة الكاتب تلك الكلمات المرتبطة به والتي تمثل الثروة الاساسية في اللغة الروسية : « التحمل في العمل » « ساعد على جني الحصاد » « لا يجوز نقل المحصول من الحقل وينبغي الانتظار » « لكي لا تذهب سدى ولو حفنة من القمح » « خيول هؤلاء الفلاحين ليست في الاسطبل بل تعمل في الحقل » « ماتت الخيول من قلة الاكل » « الحرب والسلام » . « جمع التبن وداسه وكومه في اكداس كبيرة » « غمر » « لم تجمع المذراة الحشائش دفعة واحدة » « بقبضة ماهرة امسك بها » « نفض عنه ... نفضا » « يذرون التبن الى قمة الكوم » « تفرق الشعب » « آنا كارنينا » . وتظهر بساطة اللغة الشعبية لدى تصوير اكثر الاحلام صفاء عند ليفين : « دارت جملة من افكاره حول قضية كيفية ... » . ونعثر في « البعث » على : « لكي لا يفتضح امره » « عصا السوط » « يسوى ثَفَر الحصان » ويحتوي كلام القرويين نفسه على « حفّار » عبثا يصلي » اما في الاستكشاف الروحي : « ضل كما لو اخذه الضلال وكأنه بين الادغال وتاه الى درجة لا يعرف معها الخروج » (٣٢ ، ٤١٨) . ان الكلام الريفي ليس غريبا على لغة الكاتب ،

فكلاهما ينطلق من أصل واحد وتعبر الكلمة الشعبية عن أكثر حركات النفس دقة . وعلى العكس منه الكلام الفرنسي السائد في صالونات بطرسبورغ أو كلام الجنرالات الالمان انه يتخذ طابعا هجائيا في الرواية مشيرا الى مدى بعد آنا بافلوفنا شيرير وبيتسي وال كورتشاغين أو بوفل عن الشعب الروسي وعن مؤلف الكتاب . لا تقوي هذه المقابلة المتضادة الوحدة الوطنية للاسلوب الادبي ولا تضعف من شخصيتي نابليون أو دافه حسب ، وانما تعزز المدلول الوطني للملحمه .

لقد تكونت بساطة وصراحة ودقة وثبات لغة الكاتب في المحيط الشعبي بالذات وكثيرا ماتقطع الكلمة الشعبية الطريق على الروح الغريبة وتهزمها . وهكذا « يشعر ستيبان اركاديفتش ان فكه الاسفل يتحرك متثائبا دون ارادته» في جو الكذب الصوفي المتأدب الذي ساد صالون الكونتيسة ليديا ايفانوفنا .

تستجمع العبارة القصيرة المتوازنة التي تصيب المرمى مباشرة قوتها في البيئة الشعبية ، حيث تتضح منذ الصفحات الاولى في « القوزاق » وتشغل مكانها في « الحرب والسلام » ثم يتوجه الكاتب الى بوشكين ويعجب بنثره القوي الفعال ويضع « ابجدية الحروف » ويكتب قصصا للاطفال ويحتل هذا البناء اللغوي منزلة بينة في « آنا كارنينا » ، « اختلط كل شيء في بيت ابلونسكي » . « حملت العربة . قفز ايفان وقاد الحصان الطيب الشبعان من عنانه » . تنقل الجملة القصيرة على الاغلب عددا من الجمل المركبة : « سوف يدفعهم الى المشاجرة والعراك » أو تكون بداية فصل جديد : « لم يمر يوم واحد دون خصام » .

يتجسد الشيء الاساسي والنزعة التولستوية في روايته من خلال البناء النحوي المعقد بل المعقد للغاية ، حيث يظهر نظام التجزئة والاندماج في حركة الكلام المتداعي والجمل الثانوية المتداخلة في الجملة الرئيسة وفي بعضها البعض في الكلمات التمهيدية وفي اسم الحال واسم المفعول .

لنطالع الصفحة الاولى ألتي صدّر بها تولستوي» الطفولة.» ، انها لحظة التيقظ الحافلة بالحياة • ان كل شيء في هذه الصفحة يرمي لخدمة تحليل تمارين القواعد ، والاسطر الثلاثة عشر التي تحتويها ذات شمول رحب ففيها : كثير من الاجزاء المتجانسة والروابط والجمل التابعةوالاعتراضية والثانوية وجمل اسم الحال واسم المفعول والكلمات التمهيدية •

كانت « قصص بوشكين عارية لحد ما » (ص ٤٦ ، ١٨٨) حسب رأي تولستوي في هذه الفترة • ومع ذلك لم تجذبه نزعة التأنق عند مارلينسكي أو ديباجة غوغول الساطعة فالقضية الرئيسة التي شغلته هي تجزيئه واتراع تلك اللحظة الحياتية التي تقع في مركز انتباهنا • ومع مر السنين يزداد بناء الكلام لديه اتقانا •

« ادركت فروفرو نفسها ، في اللحظة ذاتها عندما فكر فرونسكي انه ينبغي الان تخطي ماخوتين ، ما خطر في باله فاسرعت بصورة ملحوظة دون اي تشجيع منه واخذت تقترب من ماخوتين من اكثر جهة ملائمة لها وهي جهة الحبل » •

تحتوي هذه الجملة المركبة التي تحافظ على وتيرة السرد الهادئة الواعية والرصينة غير العجولة في هذا المعنى ، على لحظة خاطفة وتحللها • وتتخذ النقطة أهمية زمنية لان حجم اللحظة يمتد من نقطة الى اخرى • ويجري كل ما يقع داخل الجملة المركبة في برهة واحدة ، مما يحدد الروابط المجازية والمعاني الوطيدة للجمل الثانوية وتراكيب اسم الحال وغيرها •

لا تشغل الكاتب اللوحة المرئية للسباق بقدر ما يشغله كشف افاق دلالاتها وسيكولوجيتها التي تفضي الى حدس كل ما هو حي في الحالةالراهنة: الانسان والحصان • وتتميز بأهمية خاصة الكلمات التالية «ادركت فرو فرو نفسها ما خطر في باله فاسرعتبصورة ملحوظة دون اي تشجيع منه ••• » ومن هنا يشعر الحصان بما يحسه فرونسكي ويحدث العكس ايضا ، ونتيجة

لتشابك الافكار والمشاعر يقع الفعل الذي تعبر عنه كلمة « اسرعت » ولا نظير لهذا الوصف عند تورغينيف أو غانتشاروف أو حتى ، على ما اعتقد ، لدى اكساكوف أو غ• او سبينسكي مما يصعب على المترجم المثابر ترجمته • وثمة تفصيل متوار آخر : « من اكثر جهة ملائمة لها وهي جهة الحبل » الذي يصيب هدفه وهو الايضاح الكامل للفكرة النهائية ولحرص الحصان المتسابق المكتوب له الموت •

كثيرا ما ينبثق الكلام المعقد من ضرورة التداخل الجلي بين انماط متباينة من الافكار اضافة الى توضيح افكار الكاتب • ها هو غولينيشيف صديق فرونسكي يرى آنا في خارج روسيا بصحبة عشيقها • ويقييم وضعها تقييما سطحيا ويوافق عليه في دخيلة نفسه : « خيل اليه انه فهم ما لم تفهمه آنا ابدا : وهو بالذات كيف استطاعت ، بعد ان جعلت زوجها تعسا وتركت ابنها وفقدت سمعتها الطيبة ، ان تحس بالنشاط والمرح والسعادة في سريرتها » •

لم يكن صائبا الرأي الخداع لدى غولينيشيف حول عدم تفهم آنا الكامل لنفسها ـ على الرغم من انها شعرت في هذا الوقت « بسعادة لا تغتفر وفرح طاغ بالحياة » ـ فهي تعي وعيا مضطربا وضعها الميؤس منه الذي يدينه الكاتب بشدة • تقوي وحدة الجمل المركبة التصادم بين الاحكام المتباسة والمشاعر المختلفة وتخلق تيارا متداخلا مترابطا من الافكار لدى القارىء ، بينما يحس الكاتب احساسا مضادا لان مقدرته على الامساك بالافكار والمشاعر وبعقد التناقضات الحياتية تستثيره للتعبير بكلمات مترابطة ترابطا مركبا ، تتجلى خصوصا عندما يتكلم ابطال الرواية كلاما يناقض ما يفكرون به في سرهم •

يتخذ عموما هذا النمط من التلاصق بين المتناقضات في « البعث » لونا عقلانيا وشكلا قصيرا : « ستذهب تلك المرأة التي حطمتها الى السجن ، اما

أنا فسأتلقى التهاني هنا واقوم بالزيارات مع زوجتي الشابة » « اعربت عن عن (bonte) طيبة زوجها الذي كانوا يجلدون الناس وفق أوامره ••• »

« ••• على الرغم من اشغاله وظيفة من اكثر الوظائف قذارة وشينا خلقيا فقد كان يعتبر نفسه امرءا مهما جدا » • وتظهر الكلمات والكلمات الرابطة المميزة لمقالاته وروايته الاخيرة على السواء ، وهي ••• تكاد تناقض بعضها البعض داخليـــا :

« لم يراوده الشك بتاتا في طبيعة عمله ، لا لكونه على الشكل الـذي يتصوره به ، ولكنه اذا تصوره في وضع آخر ، فينبغي عليه عندئذ الا يعتبر نفسه بطلا محترما يعيش عن جدارة حياة جيدة ، بل خبيثا باع ولا يزال يبيع ضميره ، بعد ان تقدم به العمر » •

يرتبط استبصار الشخصيات ارتباطا متينا بمثل هذا النمط من البناء اللغوي • ولا يتحقق الاستبصار بالوصف ، بل بأدخال التفاصيل الديناميكية التي تتخذ عادة ضمن اطار الحدث اشكالا نحوية من الحال وتراكيب اسم الفاعل والمفعول والجمل التابعة والنعوت الديناميكية •

لا يقوم جوهر التفاصيل المرئية عند تولستوي على خلق اوهام انعالم الخارجي ، فقد سبق تولستوي ، من حيث منظورية مكان الحدث وانصورة واللوحة ، عددا غير قليل من الكتاب مثل غوغول وغاتتشاروف وبلزاك وديكنز فالتفصيل عنده يشير الى الحالة النفسية وخصائص الحركة الداخلية الخاطفة داخل الانسان • ولذلك ليس من الصواب لديه الحديث عن « خلق الاوهام » في الكلام الفني • فالقارىء لا يفتأ يتذكر انه يسمع الكاتب الذي يقوده في عالمه الشعري متنقلا به من نواحيه الخارجية الى الداخلية ومن الايماءة الى النفس البشرية ومن مظاهر الحياة الى مدلولها •

لم يتحدث الكاتب مثلا عما رأته آنا عندما ذهبت لرؤية ابنها في البيت الذي كانت قبل فترة وجيزة ربته وسيدته ، ولم يصف سابقا هذا البيت أو

بيوت آل روستوف وآل ليفين • وورد فقط « اثرت فيها تأثيرا شديدا » « وضعية بيتها التي لم تتغير ابدا » ، يجرى التقدم مرورا بالتفاصيل نحو الحدث ثم المدلول • تحتاج تأكيدات ل•م ميشكوفسكايا حول ان تولستوي « يجسد حتما كل حركة من حركات ابطاله النفسية في مظهرهم البدني »[٢٦] الى الاثبات • حقا تتراءى على الوجه تعابير الابتسامة او النظرة التي تفصح عن اشياء مناقضة لما يصدر عن الشفاه أو تتجلى المشاعر الخفية في الايماءة • وبالرغم من هذا ، لا يفضي المظهر الخارجي الى الداخلي حسب ، وانما يحتل التصوير المباشر للعالم الداخلي مكانة اكثر أهمية مما هي عليه لدى الروائيين الاخرين • وهكذا يبدأ مثلا الفصل التاسع والعشرون من القسم الخامس في « آنا كارنينا » بتصوير مفصل لمشاعر وافكار آنا ويظل دائما عالمها الداخلي مفتوحا مباشرة امام القارىء في الفصل الثاني عند وصف لقائها بابنها • وهذا هو الحال في الفصول الاخرى ، ولا يقتصر الحديث هنا على آنا او ليفين وانما يتضمن هموم فرونسكي وكارنين واوبلونسكي وميخائيلوف •

لا يحجز تولستوي البطل في اسوار عالمه الداخلي • ويظل حتى البطل المنطوي الوحيد الغامض ، بين الناس وتؤثر مشاعره وحتى احاسيسه الخفية عليهم وتنعكس من خلالهم • ولذلك يحرك عواطف القارىء العجـــــوز كابيتونيتش الذي عندما عرف آنا المضطرة لزيارة ابنها خلسة « نظــــر في وجهها وعرفها وانحنى لها بقوة صامتا » • يظهر هذا الانسان البسيط فهما متعاطفا لما لم يستطع فهمه كل من فرونسكي او الكونتيسة ليديا ايفانوفنـا او كارنين • وهكذا يدخلنا مباشرة في العالم الداخلي لهذا الانسان الطيب حقا والمتفهم للامور • وتثير طيبته دهشة آنا في اللحظة الراهنة •

٢٦ــ ل • م • ميشكوفسكايا • مهارة ل • ن تولستوي • موسكو • « سوفيتسكي بيساتل » ١٩٥٨ • ص ٢٦ •

يتخذ المونولوج الداخلي في رواية تولستوي طابع الحوار . ويتضمن دائما توجها فعالا نحو ذاته ، او نحو امريء غائب ولكنه محسوس او نحو الناس قاطبة ، ويتسم بالاضطراب .

الكلام الداخلي طبيعي ومتقطع ويحتوي عبارات غير كاملة وكلمات مشروطة ولذلك يتدخل الكاتب فيها ويوضحها ويكشف غزارة كل كلمة من كلمات الحديث الداخلي« فكر بيير آه ما أشد الرعب وكيف استسلمت له ! بينما هم ... هم كانوا طوال الوقت وحتى النهاية ، ثابتين هادئين ... وهم في مفهوم بيير اولئك الجنود واولئك الموجودون خلف المدفعية واولئك الذين اطعموه وصلوا امام الايقونة . ان هم اولئك الناس الغرباء الذين لم يرهم لحد الان ، وهم يتميزون بوضوح وحدة في ذهنه من الناس الاخرين . وفكر بيير وهو يغفو : لو كنت جنديا وجنديا بسيطا بالذات » . يبتغي تولستوي ان يجلو حتى الاندفاعات الروحية المضطربة جلاء كاملا .

تظهر دائما محسوسية الكلام الداخلي في ترجيع الافكار الدفينة للغاية اصداء الانطباعات الاخيرة التي تحتوي بدورها على الامور العابرة رغم ان الانطباعات المتأتية في اللحظة الراهنة ليست عابرة بتاتا .

« فكرت وهي ترفع بنظرها الى الشخصين العابرين : كيف ينظران الي كأنهما كانا يريان مخلوقا مرعبا غامضا مثيرا للاستطلاع . ولكن عما يمكن ان يتحدث لصاحبه بمثل هذه الحرارة ؟ فهل يمكن ان تتحدث للاخرين بما تحس ؟ » .

يتماثل دائما كلام نيخلودوف الداخلي في « البعث » مع ما يصدر مباشرة من الكاتب ويبدو شبيها بمقالة فاضحة حية ساخطة لتولستوي .

القى ميشيل اوكوتوريه في مؤتمر اللغويين العالمي الرابع محاضرة شيقة جدا حول « الكلام الداخلي والتحليل النفسي عند تولستوي »[٢٧] . يعرض اوكوتوريه مقابلة متضادة بين المونولوج الداخلي في روايات تولستوي والبناء المنطقي المتعاقب الذي يتسم به المونولوج الكلاسيكي و « تيار الوعي » « الجامع الفوضوي » في روايات جيمس جويس وفيرجينيا وولف . ويرى دائما حتى في المونولوجات التي تعكس حالة النعاس أو الارتباك أو الاضطراب « محاولة الشخصية الروائية تفهم ما يجري في داخلها فهما واضحا ... » . « تصور خصائص اسلوبه هذه الحركة القلقة والفكرة التي لا تتوقف عن البحث » [٢٨] ويتجلى فيها دائما الطموح في التعبير الكامل عن نفسه ، ويجمع المونولوج الداخلي عنده بين الحقيقة السيكولوجية والفكرة المتطلعة الى المستقبل . ولكن لايمكننا التسليم بكل ما جاء في مقالة اوكوتوريه الشيقة مثل مطابقة تعبير تشرنيشفسكي « ديالكتيكية الروح » مع « تيار الوعي » لدى الروائيين المعاصرين لان ذلك لا يعني الدفاع عن تلك الحالة التي لا يقتصر فيها تولستوي على ديالكتيكية الروح وانما يتخطاها الى توضيح الحركات القلقة في اطار الوعي والكلمات الفوضوية . بينما رأى تشرنيشفسكي في ديالكتيكيته الروح « كيف تتطور مشاعر وافكار معينة الى اخرى » «وكيف تفضي الفكرة وليدة الاحساس الاول الى فكرة اخرى ويجر بعضها بعضا ابعد فأبعد » ويتحدث عن « العملية الداخلية التي تتكون بواسطتها الافكار والمشاعر » [٢٩] . ومن الطبيعي ان ديالكتيكية الروح لا تعني عند

٢٧ـ نشر المقال في مجلة :
"Revue des etudes slaves" t .34 Paris, 1957. (Language Interrieur et Analyse Psychologique chez Tolstoi par Michel Aucouturier.

٢٨ـ المصدر نفسه ص ١٣ .

٢٩ـ ن . غ تشرنيشفسكي . المؤلفات الكاملة . ج ٣ . موسكو . دار النشر الحكومية ١٩٤٧ . ص ٤٢٢ ـ ٤٢٥ .

تشرنيشفسكي التمتمات المضطربة وانما التوضيح الحي المتقطع للكلمة الداخلية . وقد وسع النقد السوفياتي اطر مفهوم ديالكتيكية الروح من جراء توسيع كاتب « الحرب والسلام » لها . ويتبين عند دراسة اعمال تولستوي الاخيرة ان ديالكتيكية الروح لا تقتصر على كشف القلق الداخلي الذي تكمن الحركة المتدفقة في اعماقه خلال لحظة زمنية ، وانما تتخطاها الى حلقات الصورة الشعرية المتماسكة والى الحركة الداخلية لكل رواية . وتبرز وحدة اسلوب رواية تولستوي في الانتقال من النعت العامر دائما بالتدفق والحركة والحياة الى الشكل النحوي المحتوي على وحدة المنوعات المتحركة ومن ثم الى ديناميكية الشخصية وديالكتيكية الرواية برمتها .

نرى في المشهد الاول من ظهور آنا « عينيها الرماديتين البراقتين اللتين تبدوان معتمتين من بين اهدابها الكثيفة » وفيها شيء « لطيف ورقيق خصوصا » ، النعت الاول جلي للغاية . لانه يوضح حالتها في اللحظة الراهنة : « كأن فيضا ما يغمر كيانها ويتجلى بالرغم منها في نظرتها الساطعة او ابتسامتها » ولكن سرعان مانرى آنا واخاها « بوجهين خائفين » ونشهد « ارتجاف شفتيها وكيف تجهد نفسها للامساك بعبراتها » .

ينبغي ان يحتوي النعت مع الكلمات الاخرى الملحقة به طبيعة الموضوع برمته وبكل متنوعاته ولذلك من الضروري انطواؤه على عنصر المفاجئة كأنه لا يتعارض مع الكلمات المجاورة الاخرى لكي يسلط الاضواء على جهة الموضوع المصور . « فالصوت الحاد والطفولي والمضحك » لا يمثل السمة الدائمة لصوت كارنين وانما يصور خصوصيته في اللحظة الراهنة عندما يقدم الى زوجته بعض التوضيحات المؤلمة له وهو يشير بدرجة اكبر الى تصور آنا لصوته . حيث بدا وقعه حادا في نفسها وطفوليا مسكينا وحاقدا . وتلي مباشرة الكلمات التالية النعوت الثلاث : « حطم الاشمئزاز منه شعورها السابق بالشفقة عليه » .

يتجلى نشاط الافكار الكامل في التراكيب المفاجئة وينتقل بالصدمات من كلمة الى اخرى .

يشكل هذا النمط من الحركة اساس بناء الكلام في روايات تولستوي فالقضية ليست قضية الاهمية الظاهرية للاشكال النحوية المعقدة وانما مسألة خصائص تفكيك وربط الظاهرة الحية المتحركة التي لا تتحدد حياتها ولا تضغط . خلق تولستوي الذي رفض باصرار « اللغة الادبية الناعمة » ، بناءه اللغوي الحاد الصارم المتوغل نحو الحقيقة : تكمل الجمل التابعة التي تتكدس احيانا بعضها بجانب بعض وتراكيب اسم الحال واسم الفاعل والمفعول تكمل العلاقات المتبادلة بين حدث واخر او بين شعورين متناقضين على الاغلب. لذلك فان الانتقال من النعت ومن الخصائص المميزة للبناء النحوي يفضي الى الانتقال الطبيعي لبناء الصورة الشعرية .

لا تنطوي الصورة على المظهر الخارجي الثابت المحدد وانما على حركة الحياة : تظهر السمات المتغيرة المعبرة اكثر ما يكون عن مشاعر اللحظة الراهنة بدل الخصائص المحددة التي تميز الشخصية . وتتكون الخصائص من السمات المتغيرة المتضادة المتراكمة التي يتجلى فيها مع ذلك منطقها الخصوصي وتشد اوصالها بعضا الى بعض علائم ثابتة ودائمة .

تبرز ديالكتيكية الروح بشكلها الكامل من خلال ديالكتيكية الشخصيات الرئيسة في كل رواية من الروايات .

وهكذا نرى آنا طيبة وحقودة منشرحة ومتجهمة ذكية وطائشة ، تستطيع السيطرة على نفسها او تفقد الامساك بزمام امورها تماما . وهي ذات روح كبيرة ونظرة مضيئة للحياة او تافهة غيورة بغباء . وتجد سعادتها عند اللقاء بالشخص الذي تحبه ثم تظل وحيدة يخنقها الانفراد .

تكشف ديالكتيكية الروح عن نفسها في كل منعطف من منعطفات أية رواية : في تصوير الافكار المتوازية المتشابكة وفي النظرة المتعددة الزوايا التي ينظرها الناس او الفرد في فترات حياتية مختلفة الى الشخص ذاته والحادثة نفسها وفي المقدرة الدائمة على رؤية الحياة والحركة في كل شيء [٣٠].

تظهر احيانا التعميمات في « البحث » التي تكاد تشبه خلاصة ديالكتيكية لبحث علمي : « كان حينئذ منكرا لذاته ... والان اصبح فاجرا ... الان غدا كل شيء واضحا وبسيطا ... حينئذ ... الان ، حينئذ » .

تتجلى في الحوار عادة تلك الخصائص التي يتميز بها ، بينما يظهر صراع الافكار عند تولستوي : فثمة اصطدامات لا تقبل المصالحة بين شخصيات مختلفة (بيير والين ، بيير واناطول ، الامير اندريه وبيليبين ، ليفين وكوزنيشيف آنا وكارنين ، آنا وفرونسكي ، نيخلودوف وماسلوفا) وهناك تفاهم متبادل بين الشخصيات يتأتى في اعقاب رفع الحواجز بينهم (بيير واندريه) بيير وناتاشا ، بيير وكاراتايف ، ليفين وفيودور ، نيخلودوف وماسلوفا) .

تبرز افكار الكاتب الحبيبة الى نفسه لدى تلاقي الشخصيات وفي ذلك الطموح المتجسد باعطاء بعضهم البعض كل ما هو ضروري ومضيء مما يمتلكونه وفي الشكل الفعال : « ... ولكن تسود الحقيقة في العالم ، في العالم اجمع ونحن ... ابناء العالم قاطبة ... » « الحرب والسلام » . ومن القضايا المسلم بها ان يقاطع متحدث اخر ويتداخل كلامهما ، ولا يؤدي هذا الى الانقطاع العفوي في الكلمات حسب ، وانما الى التمازج الحسي بين الافكار . ويعلق الكاتب دائما على الحوار كما هو شأنه ازاء المونولوج ، ويظهر تعليقه في بناء النبرات ، وفي كيفية نطق الكلمة المفردة ، او في الايماء او النظرة او الابتسامة .

٣٠ـ تشير مقالة ل . م . بولياك المسماة « مبادىء تصوير الانسان في روايات ليف تولستوي » الى عرض ديالكتيكية الشخصية من جميع جوانبها . « اوتشونيه زابيسكي . جامعة موسكو للدولة . نتاجات فرع الادب الروسي » . اصدار ١١٠ . كتاب «١» . موسكو ١٩٤٦ .

« ـ سألته عندما خرجت لملاقاته : ولاح على وجهها تعبير لطيف مذنب ، ماذا ، هل كنت مبتهجا ؟ .

ـ اجاب قائلا : كالعادة ، وفهم حالا ومن نظرة واحدة انها كانت في احدى اوضاعها الجيدة . لقد اعتاد تقلب مزاجها وسر الان خصوصا بهذا التغير لانه كان في حالة نفسية جيدة .

ـ قال مشيرا الى الصناديق الموضوعة في المدخل : ماذا ارى ! حسنا حسنا ! ... » .

ان التعليقات التي ينطوي عليها الحوار اكثر أهمية منه وتضفي عليه دلالة كبيرة ولا يرى احد عندما يقرأ ملاحظة فرونسكي الاخيرة ، ما رأته واحست به آنا :

« كان ثمة اهانة في قوله : « حسنا ، حسنا » لان ذلك يقال عادة للطفل عندما يكف عن اهوائه المتقلبة ومما يزيد في الاهانة ذلك التناقض في لهجتها المذنبة ونبرته الواثقة بالنفس ... » .

لا تعكس تعليقات الكاتب رأيه فقط ، بل تمثل رأي آنا أيضا وتصور مشاعرها وطبيعة افكارها وصورة غضبها . تأتي مشاركة الكاتب عبر الكلام غير المباشر وحيث يجزم فعلا بوجود شيء ما في نبرة فرونسكي فهمته آنا فهما مرضيا ادى الى اثارة اشجانها .

عندما يشير تولستوي الى شيء من عدم الدقة في قصص غ. اوسبينسكي وكورولنيكو يردف قائلا: « ... يظل هذا مجرد خطأ بالكلام عندهم . ولكن عندما تقع اخطاء سيكولوجية شبيهة به وعندما يفعل النـــاس في القصص والحكايات مالا تمليه نزعتهم النفسية فهذا رهيب فعلا » (٣١) .

٣١ـ أ . ب غولدينفيزير . قرب تولستوي . موسكو . دار النشر الحكومية ، ١٩٥٩ ص ١١٣ .

يشكل السعي نحو الحقيقة السيكولوجية الكاملة وكشف القوانين الفردية المتنوعة والمتميزة بالدقة والصرامة المتعلقة بحياة الانسان الروحية هدف وجوهر واقعية تولستوي .

وبناء على هذا تعتبر النظرة الصافية وتحرير الفكرة من كل ما يحدد نموها ويثقله ناحية جوهرية في طريقة تولستوي الابداعية . يستعرض في الفصل الذي يسبق وصف معركة بورودينو التصوير الرسمي للاحداث الذي كان حينئذ : « كما لو كان الجيش الروسي ... يبحث لنفسه عن افضل موقع ... » تتكرر اربع مرات « كما لو كان » وتصبح العبارة المحورية للتنديد بالاستعراضات المعتادة الزائفة . « كانت القضية على ما يظهر هكذا .» وتتكشف « على ما يظهر » حتى النهاية بواسطة شاهد عيان وهو بيير بيزوخوف ، الذي يستمع لكلام بسطاء الناس : « الشعب كله يريد الهجوم ، ومرماه واحد : موسكو ، ويريد نهاية واحدة حسب » . ويرى بأم عينيه الفوضى والروح الوصولية لدى الاوساط العليا والسرور والشجاعة المتفائلة عند الجندي الروسي . ويشترك في القتال ويستخلص من مجمله ما يلي : « كلا ، الان يتخلون عنه ، الان يرتعبون ... » .

وهكذا يتم رفض الاراء المتعارف عليها حول ما جرى في معركة بورودينو وحول طبيعة الحرب . ويظهر مفهوم جديد لكليهما .

لم تجذب تولستوي ـ فنانا تلك الحقيقة الجزئية اليسيرة السهلة المنال الطافية على السطح . كلا ، انه يريد تفجير الصخور الصلبة وشق الطريق من اعماقها ورفض الحقائق الاولية وبلوغ حقائق اخرى جديدة مضادة لها . هذه هي الروح الفنية التي تتوق لها نفسه ان « تمزيق كل الاقنعة » هي السمة السائدة في واقعية تولستوي .

تحدد النزعة الفلسفية لدى تولستوي الخصائص العامة لمعمار رواياته. حاول القراء الاوائل المعاصرون في فترات مختلفة فصل « الملحمة » عن « الرواية » في « الحرب والسلام » (٣٢) . وكذلك تجزئة محور كارنين عن محور ليفين في « آنا كارنينا » واقامة حاجز بين قصة نيخلودوف وكاتوشا من جهة ولوحة الاعراف العريضة الساخطة في « البعث » من جهة اخرى .

في الحقيقة الامر على النقيض اذ تتجلى الوحدة الفنية الكاملة بدقة متناهية في كل نتاج من هذه النتاجات .

تجتاح تولستوي بعد الرواية العائلية المحدودة ، « السعادة العائلية » ، عاصفة من السخط والشكوك . ان مصدر سخطه على الادب وتخليه الموقت عن الكتابة في نهاية الخمسينات اساسه استياؤه العميق من الادب الموجود وبحثه عن محتوى وشكل جديدين .

يعتبر الشروع في كتابة « الديسمبريين » بداية خروجه الى المجال الرحب، اعقبته رواية « عام ١٨٠٥ » . واخيراً وبعد خمس سنوات من العمل ظهرت « الحرب والسلام » . اكد تولستوي مرارا سواء في مسوداته أو خطط المقدمة أو مقالاته الاولية ، على ان « الحرب والسلام » ليست بالرواية .

في الواقع على الرغم من تنوع الروايات الرومانتيكية منها والواقعية ، السيكولوجية او الحياتية او الذاتية « رواية الانا » ، فمن الجلي تماما ان ليس ثمة من كاتب فكر أو خطر له اشباع الرواية على هذه الصورة بحياة الشعب

---

٣٢ ـ هذاما فعله مثلا أ . أ . سابوروف حينما قدم اثباتات مفصلة لهذا الرأي مؤيدا ما قالة سابقا ليف نيقولايفتش تولستوي . مواد حول سيرة حياته من ١٨٥٥ ـ ١٨٦٩ . موسكو . طبعة اكاديمية العلوم السوفياتية ، ١٩٥١ . ص ٧٥٣ ـ ٧٥٩) .

أو تقديم قادة الجيش والمزج بين التاريخي والشخصي وعرض المصائر الفردية والشخصيات والنماذج في هذا المزيج الكامل وتبيان استنتاجات الكاتب حول فلسفة التاريخ وفلسفة المرحلة من خلال العمل الفني وعبر شخصياته كما فعل تولستوي •

على الرغم من تنوع اشكال الرواية ، فمن البين تماما ان « الحرب والسلام » تخرج من اطار هذا النوع الادبي • ولكن خروجها لا ينفي عنها صفة الرواية ، بل يعني فقط انها رواية من نمط خصوصي معين •

ما هو جوهر هذا النوع الادبي الجديد ؟ من الطبيعي الا يقتصر على الموضوع او تصوير المجتمع الارستقراطي والجيش وحقل المعركة وتنقل القوات • لان العثور على هذه الموضوعات مفردة او مجتمعة موجودة في جملة من الروايات الاخرى (في روايات ولترسكوت ، وفي « دير بارم » لستندال و « معرض الخيلاء » لثكري و « البؤساء » لهيغو وغيرهم) •

تكمن ماهية هذا النوع الادبي الجديد في سعته الداخلية والخارجية وفي تعدد الشخصيات ذات القيمة الفنية المتماثلة وفي الكشف الكامل لديالكتيكية الروح وفي تصوير الشخوص على مدى سنوات طويلة وفي ظروف مختلفة وبيئات متباينة وفي تعريف الصيغة المتغيرة الكاملة لكل شخصية نموذجية ، يتوغل السلوك الانساني بعيدا بحيث يتم تتبع الفرد ومصيره في جميع ارتباطاتهما ولا يتضمن العلاقات العائلية والصداقية والطبقية والمهنية والفلسفية حسب ، بل يتعداها الى ارتباطها بحياة الشعب قاطبة وتاريخه في الحقبةالراهنة• ولذلك تحتل حالة الشعب مكانا مهما في هذا النمط من الرواية •

ترتبط تسمية الرواية ـ الملحمة في هذا النوع الادبي بالمدلول الذي ضمنه ف• غ• بيلنيسكي في كلمة « ملحمة » عندما اشار الى ان « ملحمة

عصرنا هي الرواية » [٣٣] • ولا يدور الكلام هنا بأي حال من الاحوال حول المعنى البطولي للملحمة فقط ، وانما تعني سعة الاحاطة بالواقع •

الرواية الملحمة هي الرواية التي تخرج من اطارها باطنيا وظاهريا ويتخلل التاريخ وفلسفة التاريخ حياة الناس الخاصة ويصور فيها الانسان كجزء حي من شعبه • وتحتوي الرواية ـ الملحمة تبدلات الحقب التاريخية وتعاقب الاجيال وتتناول المصير المقبل للشعب او الطبقة •

لا تعتبر « الحرب والسلام » رواية تاريخية ، بل رواية ملحمية لان اشخاصها مخلصون لواقع عصرهم وهم يتخطون اجواء حقبتهم ليصبحوا ابناء الازمنة كلها وجلساء الانسانية • وكما لايمكن اعتبار « هاملت » أو « دون كارلوس » مسرحيات تاريخية أو النظر الى « دون كيشوت » كرواية تدور حول عادات اسبانيا في اواخر القرن الرابع عشر كذلك ليست « الحرب والسلام » الرواية التاريخية وفق مدلول هذا الجنس الادبي •

لقد تم حسم مفهوم مصير الرواية التاريخية سواء في الادب السوفيتي أو الاداب الاجنبية •

تتجسد النزعة التاريخية عند ولتر سكوت ومدرسته في التوجه نحو القديم والمقدرة على المزاوجة الشيقة بين الاحداث الواردة في المدونات والاسفار التاريخية وماجريات الحياة الخاصة • يتجلى الفتح العظيم الذي حققه سكوت في اظهار الفرد احيانا كجزء من التاريخ • وقد اقبل كتاب القرن التاسع عشر اقبال الظمان على هذا الفتح ولا سيما بلزاك وبوشكين وثكري الذين كتبوا بصورة رئيسة عن عصرهم •

٣٣ـ ف • غ • بيلنسكي • المؤلفات الكاملة • جـ ٥ • موسكو • طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية • ١٩٥٤ • ص ٣٩ •

توغلت النزعة التاريخية في الرواية والقصة الطويلة المكرستين للواقع المعاصر القريب من الكاتب وتجسدت في المقدرة على رؤية الحركات العميقة الرئيسة ونفحات العصر بدل المظاهر العرضية في صور الحياة الخصوصية ، وفي اكتشاف قوانين تطور المجتمع الموضوعية من خلال مصير بطل العصر •

ينعكس هذا النمط من النزعة التاريخية في « الحرب والسلام » و « آنا كارنينا » و « البعث » على حد سواء • وقد تحدث ف•ي لينين حول هذا الضرب من الروح التاريخية في نتاجات تولستوي قائلا : « تتمثل عظمة تولستوي في تعبيره عن تلك الافكار والميول السائدة لدى ملايين من الفلاحين الروس ابان فترة الثورة البورجوازية في روسيا » [٣٤] • وقد عولجت النزعة التاريخية في « آنا كارنينا » في مقالة « ل• ن• تولستوي وعصره » ولا سيما لدى تقييم افكار قسطنطين ليفين : « الان تغير كل شيء وما زلنا في دور التكوين » وتعبر هذه الصيغة تعبيرا صادقا عن الاقتصاد والعلاقات الطبقية المختلفة التي يعاد تنظيمها مجددا •

اصبح من الاهمية بمكان تقديم الشخوص في الرواية ـ الملحمة وفقا لحجم الاحداث لكي يبرز التاريخ بصورته المتكاملة من خلال وعيهم وفيما عانوه • ومن هنا لا تفقد الشخصية التي تنتمي الى الخطة الاولى او الثانية او الثالثة أهميتها في الرواية ـ الملحمة ، بل على النقيض فان سعتها الداخلية تتخذ دلالة اكبر مما هي عليه في القصة الطويلة او الرواية •

وهنا بالذات تلتقي تخوم مرحلتين في تطور الواقعية النقدية • يختتم كل من تولستوي ودوستويفسكي مرحلة الواقعية الجبارة • اما الانتقال الى القصة القصيرة في ابداع يان نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي فمرتبط بخلق الواقعية التي تدنو قريبا من الواقع اليومي المألوف ولا تتهادن مع الامتهان البورجوازي للحياة • ان مقياس الشخصية مختلف في الواقعية الجديدة •

٣٤ـ ف • ى • لينين • المؤلفات • ج ١٥ • ص ١٨٣ •

لم يعد مؤلف « الحرب والسلام » ثانية الى النوع الادبي الرواية ـ الملحمة ، بل يظهر ميله الى الفترة التشيخوفية في الواقعية النقدية • وبالرغم من هذا فقد حافظ في « آنا كارنينا » و « البعث » على مجال الرواية الكبيرة : الشخصيات المهمة ذات المعاناة العميقة التي تعبر بوعي عن روح العصر • ويحيط في هاتين الروايتين ، شأنهما شأن « الحرب والسلام » احاطة رحبة بجوانب الحياة المختلفة كالمدينة والقرية والصالونات الارستقراطية والمحكمة والسجن • ويمسي الاصطدام بين عالم المضطهِدين والمضطَهدين جوهريا في بناء الرواية الاخيرة •

يتجاوب بناء الكلام التولستوني المعقد في « الحرب والسلام » و « آنا كارنينا » تجاوبا كاملا مع ذلك النمط من بناء المحور حيث تعرض احداث ذات خطوط مختلفة ومعايير متباينة تماما ممتزجة ومتداخلة في بعضها البعض ويجري دائما الحديث عن أي بطل بحديث عن حيوات اخرى أو عن الاحداث التاريخية ووصف المعارف والسباقات الخ •

لا تحول حيل فاسيلي كوراغين الوضيعة دون البحث الروحي عند بيير أو رؤية شجاعة الجندي الروسي الرصينة • وتضيء من خلال علاقة آنا ـ فرونسكي القائمة غير الطبيعية تلك السعادة النقية التي لا تتأتى بيسر لكل من ليفين وكيتي • ويتضح هذا خصوصا في « البعث » حيث تظل السجون النتنة والاكواخ الريفية البائسة مرعدة على غرف الاستقبال الارستقراطية الباذخة الكسول •

اثارت هذه الانارة المتبادلة و « مزيج الاحداث » بالذات اعجاب العديد من الكتاب الذين اتبعوا مبادىء الخطة « الباهرة » في « الحرب وانسلام » ولا سيما روجيه ملازتن دوغار [٣٥] الذى تحدث بدهشة عنها •

٣٥ـ ت • موتيليوفا • الادب الاجنبي والمعاصره • موسكو • ١٩٦١ • ص ١٤٨ •

يتضح من رسائل تولستوي انشغاله الدائم بتلك المهمة الصعبة التي تتطلب جمع هذه المنوعات في وحدة كاملة • وكان معنيا بالذات بالخيوط المتعددة المتشابكة التي يشكل مصير الين كوراغينا ومصير روسيا ومغامرات ستيفا وعذابات ليفين الروحية المترابطة جميعا ارتباطا وثيقا فيما بينها ، بناء واقعيا عميقا للرواية الشاملة •

ولكن تولستوي لا يلجأ الى « طرق » بنائية معينة ،فقد كان يفكر اثناء كتابة « الحرب والسلام » مع اندريه بولكونسكي واناطولي كوراغين ونابليون وكوتوزوف والتاريخ الروسي والشعب الروسي • ان مزج ما هو ممزوج بالذات في الرواية ـ الملحمة و « تركيب » ما هو « مركب » بالذات لا يعتبر مظهرا للخبرة او المهارة الادبية فقط ، بل نتيجة التفكير العميق والاحاطة الكاملة بالروح الانسانية والحياة • ويمثل جهد الكاتب العظيم الذي لا ينحصر في « مقدرته على صقل مادته » وانما في قوة واصالة الفكرة الشعرية المجازية •

لا يتأتى التأثير الكبير المتواصل في محور رواياته الاجتماعية ـ السيكولوجية التحليلية من الطرق التشويقية وانما من ظهور حب الكاتب الوثيق للحركة التي تحفل بها الحياة • فالرحيل يشكل بداية « الطفولة » لان كل ما تم وصفه في الفصول الاولى من الاستيقاظ الى الدرس والتعليم والصيد تمثل الساعات الاخيرة قبيل الرحيل ، وسرعان ما تتغير هذه الحياة الراسخة • ويتجاوز الواقع حينئذ في سبيل سرعة الحركة ، يذهبون الى الصيد في اليوم نفسه المقرر للسفرة الطويلة التي تؤجل ليوم آخر • ولايتسم وصف الحياة اليومية بميسم روايات تولستوي لانه ينطوي على تصوير سرعة سير الاحداث• وتعرض الشخصيات الرئيسة والجماهير الشعبية وهم يمارسون نشاطهم •

فكر تولستوي تفكيرا شعبيا ولذلك تلعب دائما الشخصيات الفلاحية ، رغم نها تنضوي في صفوف الخطة الثالثة ، دورا جديا في ربط الحلقات الفعالة التي تحتويها الرواية الشاملة وتوضحها •

لا يمثل رأي نيخلودوف بالفلاحين تلك الحقيقة التي يبحث عنها الكاتب في القصة الطويلة « صباح ملاك » ولكنها تتمثل في اراء نماذج مختلفة من الفلاحين ، بل حتي الدهاة والنفعيين منهم وفي نيخلودوف • ويعيد في « الحرب والسلام » بطريقته الخاصة الجوقة الحكيمة للتراجيديا القديمة عبر أحاديث الجنود الروس • ويتلقى بيير من كل جندي يلتقيه درسا مهما بالنسبة له ولا يقل ادراك خدمه الاقنان عمقا عن ادراك ناتاشا للتحولات التي جـــرت في داخلـــــه •

اظهرت معايشة ليفين للفلاحين قيمته الحقيقية واختلافه عن كوزنيشيف واوبلونسكي وعن جميع ابطال النبلاء •

تتكشف احيانا فكرة الكاتب في « آنا كارنينا » عبر نظرة صحيحة أو صوت أو كلمة فلاح او خادم : عندما نظرت آنا في عيني خادمتها انوشكا احمرت مرتبكة • لانها وعت الفرق بين حياتها الضالة المنهارة اخلاقيا وانبساطة الصافية لدى الفتاة الفلاحـة • وتثير طيبة كابيتونيتش وحساسيته الروحية ألتي بدرت منه في اللحظة الرهيبة التي عانتها ، دهشتها العميقة • وهكذا نرى ان شخصيا تالخطة الثال ثةعامرة بحياتها وبعلاقتها الواضحة لما يجرى في الخطة الاولى في الرواية •

ها هي دولي تغادر عربة فرونسكي الرائعة : « دخل حوذي ليفين » في عربة تجرها خيول مختلفة الإلوان وذات جناحين مبقعين ، ولم يكن في قميصه الجديد وارتدى قبعته ،متجهما صارما وسار الى مدخل البيت المسقوف المغطى بالرمل » (٣٦) • لا ينعش شعور التباين الاجتماعي الذي يقلق الحوذي

٣٦ــ تجدر الاشارة هنا الى ان هذا الوصف ينسحب على خيول وعربة تولستوي في ياسنايا بوليانا •

و « الضجر » الذي لا يحتمل وهو ينتظر في فناء البيت الباذج الغريب عليه ، هذه الصفحة من الرواية حسب ، ولكنه يظهر الزيف المريع لكل نظام حياة فرونسكي وآنا وتتجلى الحياة المناقضة له المتميزة ببساطة كبيرة في عزبة ليفين الاقل ثراء .

لا تحتوي « البعث » على مثل هذه العلاقة القائمة على الخطة الاولى ـ النبلاء والخطة الثالثة ـ الشعب . اذ تتصدر الشخصيات المحرومة المنتمية الى الشعب الكادح الخطة الاولى بوضوح . ولكن « البعث » تنطوي على شيء آخر : التصوير التراجيدي لاولئك الاشخاص المنحدرين من الشعب والمصقولين والتافهين تحت تأثير الطبقة السائدة : « الحوذي الجميل النظيف المهذب ... الخادم المرتدي بدلة نظيفة للغاية ... خادم العربة في زيه ذي الشرائط النظيف جدا والفودين الممشطين تمشيطا رائعا » .

تتصف آراء تولستوي الشعبية بالرصانة العميقة ، مما يحدد النغمة الشعرية والاستثنائية في رواياته المتسمة بالتهكم الساخط بدل روح الفكاهة .

يريد فل . أ. كوفاليوف ، مشيرا الى احكام ك. ي. تشوكوفسكي و أ . ي بيليتسوفسكي الرافضة لوجود روح الفكاهة في روايات تولستوي، تفنيد هذه الاحكام (٣٧) . لا يمكن طبعا لمشهدين او ثلاثة ذي طابع فكاهي ، يمكن العثور عليها في التراث الملحمي الضخم للكاتب العظيم ، ان تثبت شيئا . ولكن كوفاليوف لا يقدم ولو حالة واحدة تظهر فيها روح الفكاهة في المعنى الدقيق لهذه الكلمة .

٣٧ـ فل . أ . كوفاليوف . وسائل تصوير السخرية وروح الفكاهة في اعمال ليف تولستوي الفنية . مجموعة « مقالات حول اسلوب اللغة الروسية والتنقيح الادبي » . طبعة جامعة موسكو ١٩٦١ ، ص ١٠٣ ـ ١٢٥ .

لا يجوز في الحقيقة اعتبار تفكير بيير ذي طابع فكاهي • « فكر قائلا : يطيب لي الذهاب الى بيت كوراغين • ولكنه سرعان ما تذكر الكلمة التي قطعها على نفسه امام الامير اندريه ••• » [٣٨] الخ •

ويحدث العكس بالنسبة لحاسة الفكاهة في احاديث تولستوي والروح الفكاهية العامرة في « ثمار التعليم » التي تضاعف الاهمية الصارمة لحد ما في ملامحه • لا يتسم تولستوي روائيا بروح الفكاهة • ان التنـوع الذي لا ينضب في ابداعه الملحمي خاضع للوحدة الشديدة للجدية المرحة او الشجية أو الساخطة التي يتميز بها صوت الكاتب واسلوبه •

٣٨ـ المصدر نفسه • ص ١١٩ •

دور النبرة الاستدراكية في نثر تشيخوف

نقرأ احياناً « يتميز اسلوب قصص تشيخوف بالدقة والوضوح والبساطة ويتسم بالعبارة المتقنة » من الضروري معرفة المرجع الذي اخذ منه هـــذا المقتطف • ويمكن العثور على هذا النوع من الكلام في المقالات المتعلقـــة باختصاص معين أو دورات تاريخ الادب او الكتب المدرسية •

هذه عموميات •

ولكن اصائب هذا القول ؟ اصائب تماما ؟

دافع تشيخوف عن اصالة الكاتب باعتبارها سمة ضرورية للفن • واشار قائلا : « ••• لا تتجسد اصالة الكاتب في اسلوبه حسب ، وانما في طريقة تفكيره وقناعاته ••• » [1] • سر اسلوب تشيخوف لا يتجلى في مثل هذه السمات العامة كالدقة والوضوح بل في شيء يميزه وينفرد به • شائعه جدا كلمـــات تشيخوف التالية : « لا تقل اذا شئت وصف فتاة فقيرة » : « مرت في الشارع فتاة فقيرة » الخ• عليك بالتلميح الى انثيابها بالية مائلة الى الاحمرار »[2] • يدل هذا القول واحكام اخرى مماثلة له على تحاشي تشيخوف التصوير المباشر ماذا يمكن ان يكون اكثر بساطة ووضوحا ودقة من العبارة التي رفضها ؟ لا يدافع تشيخوف عن ضرورة التعبير المباشر عن الفكرة ، وانما عن التعبير المجازي عنها • ينبغي ان تترك كل عبارة نوعا من السعة الداخلية لدى القارىء

---

١ ـ أ • ب تشيخوف • المؤلفات الكاملة والرسائل • ج ١٣ • موسكو • دار النشر الحكومية ، ١٩٤٨ • ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦ •

٢ ـ « الكتاب الروسي عن اللغة » • لينينغراد • « سوفيتيسكي بيساتل » ، ١٩٥٤ ص ٦٦٦ •

الذي توحي له تفاصيل الملابس والصورة ان كانت الفتاة فقيرة أو ثرية ، سعيدة أو تعيسة . وباستطاعة التفاصيل التعبير عن شيء اكبر واكثر فردية من هذه الكلمات العامة ذات المعنى المباشر .

لقد تتلمذ تشيخوف واسلافه العظام على « معطف » غوغول واخـذ الكثير من غنائية تورغينيف الرقيقة ، ومزجها بشكل مدهش بالسخرية اللاذعة التي يتميز بها شدرين . مر كل من دوستويفسكي وتولستوي مثل عاصفة رهيبة عبر روحه . هذا هو الغذاء الذي اصاب منه تشيخوف .

ولكن واقعا جديدا اكتنفه وحدد اسلوبه . كان هذا الاسلوب القريب جدا في روحه من اسلافه مضادا لهم في جوانب اصيلة .

ليس ثمة من نبرات ثقيلة في استخدام الكلمة المفردة التي تدق كالمسمار في النص ، وليس ثمة تعابير محددة قوية في نثر تشيخوف كما نجد ذلك بصورة رئيسة في لغة دوستويفسكي وليف تولستوي .

الوضع على النقيض تماما لدى تشيخوف .

« ينبغي ان يكون قد احببته هو بالذات ، على الرغم من انني لا اقوى على قول ذلك .... » .

هذه هي العبارة التشيخوفية التي تحتوي الجزم بصورة افتراضية قاطعة وسرعان ما تتفند ثم تنهار جزئيا . بين ايدينا قصة « الرعب » المكتوبة عام ١٨٩٢ وهي مبنية كليا وفق هذا المبدأ : « كان أمرءاً ذكيا طيبا غير مضجر ومخلص ، ولكن ... » « ... لقد اعجبت للغاية بزوجته . لم اعشـقها ولكن .. » « ينتمي بالاصل الى الطبقة ذات الامتيازات ، ولكن ... تحدث هو نفسه عن وضعه القائم على الامتيازات بشيء من عدم الثقة كما لو كان يتحدث عن اسطورة ما » « هو طبعا ، انا انسان ضائع غير كفوء ، ولكن ..» « لاح الغضب في كلماتها وعلى وجهها الشاحب ولكن ... » « شعرت منذ

أمد بعيد بمثل هذا الانشراح . ولكن احسست مع ذلك بارتباك ما في مكان قصي في اعماق نفسي ولم اكن مرتاحا ... كان حب كبير جدي مشـــوب بالدموع مشوب بالدموع وبالايمان ، ولكن لم ارغب بوجود شيء جدي ...».

يحدوني الامل ان لا يظن احد انني اعنف تشيخوف على تنوع نبراته لاحتوئها على « ولكن » أجـل « ولكن » . كـلا تنسحب هـذه الطريقـة الرئيسة في اسلوبه على القصة برمتها وتتخللها كخيط رقيق يلتوي ويتـــرك انطباعات متباينة .

وبالرغم من ذلك تظل النبرة « الاستدراكية » على الاغلب اكثر بروزا من الحروف الاستدراكية ويتضح ذلك في الكلمات القليلة التي اتينا على ذكرها اعلاه : « ... اعجبت للغاية ... لم اعشقها ... ولكن » هنا نبرتـــان استدراكيتان ذات هدف واضـــح : تصوير الشعور المبهم جدا الذي تسلك البطل نفســـه .

تظهر تحولات استدراكية في بضع كلمات غير محددة ورد ذكرها ولم ينجل معناها بعد : « عن اسطورة ما » « ارتباك ما » « ثمة شيء ما غـــير مريح » « لسبب ما كان مفرحا التفكير ... » تؤثر « ما » و « ثمة شيء ما » و « سبب ما » و « يبدو » تأثيرا مضادا للتصور الاعتيادي المتعلق بمحدودية الاحاسيس وحالات الانسان النفسية . انه ضرب من حذف التصورات الدقيقة الاولية من نمط : هو يحبها ، وهي لا تحبه . ويفيد في الوقت ذاته البحث عن تلك الظلال التي تروم الدقة اخيرا واستقصاء المشاعر المتشابكة المشوشة ذات الطابع الاعتيادي والواقعي بدل الاحاسيس المتبلورة الواضحة : « حـــب خائب للمرأة التي انجبت منه طفلين . اليس هذا مفهوما ورهيبا ؟ اليـــس هذا بالرؤيا المرعبة ؟ » . النبرة الاستدراكية مرتبطة بالطابع التراجيدي لنثر تشيخوف . وتتراكم فيها التناقضات الموغلة في العمق والثقيلة للغاية والمتعلقة خصوصا بالمشاعر الجزئية شبه الغامضة .

« ... انه يعجبها ، لقد عين يوم الزفاف في السابع من تموز ولكنها لا تحس بالفرح ... » . يتضمن هذا الصدع الاستدراكي عقدة قصة « الخطيبة » . ويقول فيما بعد : « انهى دراسته في قسم الهندسة المعمارية بصورة رديئة ولكن ... » « وهي تمتلك بضعة محلات تجارية في السوق وبيتا قديما ذا اعمدة وحديقة ولكن ... » « اكمل دراسته في كلية الفيلولوجيا ولكن ... » قيّمت تدريجيا هذا لانسان الطيب الذكي ولكن » « كان ينكت اثناء تناول الغداء ولكن ... » « اناس رائعون ... ولكن ... » . تقصم « لكن » الفكرة وتقطعها . الحياة ليست مستقيمة في سيرها بل ملتوية وتحتوي على محفزات ومثبطات .

يتوغل هذا الصدع في حديث الشخصيات ويشطر احكامهم : « ثمة نقاط ضعف لدى ماما ولكن ... » « طبعا ان امك طيبة ووديعة للغاية وباسلوبها الخاص ولكن ... » . يحتل حرف الاستدراك مركز العبارات الباهتة غير المحدودة التي تتسم بميسم النقد .

« العلك تؤمنين بالتنويم المغناطيسي ؟... »

ـ اجابت نينا ايفانوفنا مضفية على وجهها تعبيرا جديا للغاية بل صارما : ينبغي ان نعي وجود اشياء كثيرة خفية غامضة في الطبيعة .

ـ انني متفق معك تماما ، بالرغم ... » .

سرعان ما تخدم النبرة الاستدراكية في الحديث المتفاصح غير المحدد تلك الصورة الدنيئة المحسوسة « للدجاجة الرومية السمينة جدا » التي اكلها هواة « الاشياء الخفية الغامضة . »

تقوم مناظر الطبيعة في بناء قصة « الخطيبة » على نمط معين من «لكن»: « ايار الحبيب ! يمكن التنفس بعمق وتظهر الرغبة في التفكير بتلك الحياة الربيعية الخفية الرائعة الثرية المقدسة المنيعة الفهم على الانسان الضعيف الاثم

التي تنبسط في مكان ما تحت السماء وفوق الأشجار بعيدا عن المدينة في الحقول والغابات ولسبب ما رغبت في البكاء ... » ومن ثم « اطل الصيف رطبا باردا ... » . وهكذا نرى ان اللوحة الاولى تنطوي داخليا على صدع ما ويقول الصيف للربيع حرف « لكن » .

تزعزع « لكن » الحياة الهانئة الوهمية التي تحياها ناديا وتفضي بها الى التطهير الاخلاقي . ولكن ماذا تعني « ولسبب ما رغبت في البكاء » ؟ ننتقل الى قصة اخرى وهي « الحسناوات » بغية التوصل الى الفهم الواضح لهذه العبارة .

القصة واقعية شأنها شأن بقية كتاباته . وتشير الى اماكن جغرافية دقيقة: « سافر مع جده من قرية بولشايا كريبكايا في منطقة دونسكايا » وتبين الحالة الجوية : « كان يوما من ايام آب القائظ » وتليه الملامح الكاريكاتورية لارمني ثري « مضجر - ثقيل » على الطريقة التشيخوفية : « تصوروا رأسا صغيرا مقصوص الشعر ذا حواجب كثيفة متدلية الى الاسفل وانف كمنقار الطير ..» ويعقب ذلك « في كل مكان ذباب ، ذباب ، ذباب » وتصبح كلمات « كريه ومضجر ويضيق النفس » الفكرة الرئيسة ، أو بالاحرى الخلفية التي تنبثق منها فكرة اساسية من نمط آخر . تظهر ماشا ابنة الارمني ذي الانف الذي يشبه منقار الطير أو كما يسميها ابوها ماشيا . « رأيت قسمات اجمل وجه التقيته في حين من الاحيان سواء كان ذلك في اليقظة او في المنام . انتصبت حسناء امامي وادركت جمالها من النظرة الاولى كما ادرك البرق » .

وتعقب « لكن » مرتين هذه العبارة : « اقسم ان ماشا أو كما يسميها ابوها ماشيا جميلة ولكنني لا استطيع اثبات ذلك » وتليها لوحة سحرية عندما تحتوي هالة الغروب ثلث السماء : « يتطلع الجميع الى الغروب ويثيرهم جماله الخلاب ولكن لا يعرف احد ولا يتحدث عن كنه جماله » .

ينحصر مدلول « لكن » في الاشارة الى شيء غامض خفي في جمالها المنطوي على قوة جبارة مبهمة • ويقدم صورة ماشا بدقة وتفصيل مفرطين ، انها صورة واقعية ، صورة مليئة بالافكار • فيها يتراءى شيء لم يعثر عليه الكاتب بعد ولم يكمل حديثه عنه ، ويتكشف في التأثير الذي يخلقه هذا الجمال : « انظروا انتم وستساوركم تدريجيا الرغبة في ان تقولوا لماشا شيئا حلوا جدا وصادقا وجميلا مثل جمالها نفسه » « ••• نسيت تدريجيا نفسي واستسلمت كليا لاحساس الجمال • لم اعد اذكر درجة السأم او الغبار ولم اسمع طنين الذباب » •

هل ظلت فكرة في صورة ماشا لم يتم الافصاح عنها ؟ يعبر تشيخوف عن الفكرة بطريقته الخاصة الواضحة في جوهرها ولو انها تبدو مشوشة لحد ما • وتشرع في العمل كل ترسانة النفي وحروف الاستدراك و « بشكل ما » و « لسبب ما » والنعوت التي لا تدل على شيء محدد •

« احسست احساسا غريبا بجمالها • لم توقظ ماشا الامنيات او الاعجاب او المتعة فيّ وانما ايقظت حزنا صارما ولكنه لطيف النكهة • كان حزنا مبهما مشوشا كالحلم • ولسبب ما اشفقت على نفسي وعلى جدي والارمني والارمنية نفسها ، وراودني شعور كما لو كنا نحن الاربعة قد فقدنا شيئا ما مهما وضروريا للحياة ولن نجده ابدا » « اشفقت على نفسي وعليها وعلى الاوكرايني ••• » ويظهر في البدء حزنه الذاتي من خلال الشعور «المشوش» « المبهم » : « انني غريب بالنسبة لها » ثم يتجلى شيء أقل ذاتية : « الجمال النادر ، عابر ••• غير خالد » • ولكن من البين ان جوهر القضية ليس هنا ، فما مصدر شفقته على جده وعلى الارمني والاوكرايني ؟

الجمال دائم الوجود عند تشيخوف ، ويقوم مقام التذكير الحي عن الجمال الذي يمكن ، بل يجب ان تكون عليه الحياة الانسانية برمتها ويغدو الاسى مرافقا لكل انسان وبضمنه من يتميز بجمال فريد فالحياة بعيدة بشكل

رهيب عن الكمال الذي يطل ويختفي دون ان يترك اثرا . ناديا بطلة قصة « الخطيبة » « رغبت لسبب ما في البكاء » في يوم ربيعي رائع . لماذا ؟ تفتح الاقواس الان وتتوضح هذه الكلمة غير المحددة : لم تستطع ناديا المحاطة بالنزعات الضيقة الافق ان تحيا حياة الطبيعة في الربيع .

لذلك ترتبط النعوت « مشوشة » و « غير محددة » و « شيئا ما » و « لسبب ما » و « بشكل ما » و « ليس » « وانما » و « بالرغم » بالكشف عن الفكرة الدقيقة جدا . ولكن الفكرة تتجلى بوضوح أخيرا في الشخصية الحية والشعور الحي حتى النهاية .

اسلوب النثر لن يكون بسيطا باي حال من الاحوال كما انه لن يكون مستقيما ابدا . فمنطقه متماسك ومرن ويتوغل في متاهات الحياة المعقدة وتستبين فكرته الواضحة خلال الاشياء المعقدة المشوشة .

صور تشيخوف بصورة رئيسة الحياة الغائمة والاشخاص المتجهمين وكان مندفعا نحو كل ما هو انساني رائع وحقيقي بكل قوى موهبته الواسعة وظل يتطلع الى المستقبل . ويتخلل البحث عن البهيج والرائع ابداعه الادبي كلـــــه .

يلوح الكدر العميق في كل سطر من اسطره ويتجلى وعيه الغاضب لبعد الحياة الراهنة عن الجمال .

المرحلة النيرودية في تاريخ الواقعية النقدية

طرحت ، في مؤتمر اللغويين العالمي الرابع ، مهمات دراسة « مراحل منفصلة » « في اطار الطريقة الواقعية » « وتحديد الفترات التاريخية » المنطوية عليها هذه المرحلة [1] التاريخية أو تلك « بدقة اكبر » • وقد تم تقرير عدد من القضايا التي ظل الابهام يحيطها منذ عهد النقد المقارن الصارم وذلك في اعقاب النقاش حول العلاقات المتبادلة والتأثير المتبادل للاداب الوطنية ، ولا سيما ما جاء في ابحاث ن• ك غودزي وف• م• جيرمونسكي وي• غ• نيوبوكويفايا [2] •

احتوى عدد من الابحاث النقدية السوفيتية على معالجة جديدة عميقة مشفوعة بالاثباتات اكثر خصبا في دراسة العملية الادبية برمتها مما كانت عليه لدى أ• ن• فيسيلوفسكي او في العلم البورجوازي المعاصر •

يشير ف• م• جيرموفسكي بدقة بالغة الى النقطة المركزية قائلا : « ••• يعتبر الفهم الماركسي لوحدة وطبيعة العملية الرئيسة في تطور الانسانية الاجتماعي ـ التاريخي التي تحدد التطور في الادب والفن باعتبارهما بناء فوقيا [3] شرطا اساسيا في الدراسة التاريخية المقارنة لاداب مختلف الشعوب » •

---

١ ـ « مؤتمر اللغويين العالمي الرابع » ج ١ • موسكو • طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية ١٩٦٢ • بحث يو • دولانسكي • ص ٣٠ ـ ٣١ •

٢ ـ نشرت هذه الابحاث في « اخبار اكاديمية العلوم السوفيتية • قسم الادب واللغة » ، ١٩٦٠ ، اصدار ٢ ، ٣ •

٣ ـ ف • م • جيرمونسكي • « قضية الدراسة التاريخية المقارنة للادب » • اخبار اكاديمية العلوم السوفيتية « قسم الادب واللغة » ، ١٩٦٠ أصدار ٣ • ص ١٧٨ •

وبناء على ذلك لا تعتبر قضية التأثيرات الادبية قضية بالغة الاهمية ، بل مسألة « التماثل التصنيفي التاريخي » او اذا اردنا التبسيط ـ التناظر التاريخي ـ المشروط • تعتبر قصيدة : « اغنية عن رولاند » و « اغنية جملة ايغور » وكذلك ديدرو وليسنغ وميتسكيفيتش وهيغو وبلزاك وثكري ودوديه وديكنز ونيكسيه وفوتشيك ، وجميع هذه النتاجات واولئك الكتاب متماثلين للغاية في شيء جوهري رغم استقلالهم عن بعضهم البعض واختلافهم في النواحي الاخرى واصالتهم في جميع الامور • فالتأثيرات الادبية تبدو مرتبطة ارتباطا كاملا بهذا القانون التاريخي العام •

يكتشف اللغوي الظواهر الطبيعية المتماثلة في الاداب الوطنية المختلفة كما يكشف الجيولوجي طبقات القشرة الارضية في الاجزاء المنفصلة عن بعضها الاخر في المناطق الجبلية •

توضح المقارنة ، المسندة بالاثباتات ، ايضاحا جديدا اهمية هذا الكاتب أو ذاك ، دون الاخذ بنظر الاعتبار تأثير ابداعه عالمياً او عدمه ابان عصره •

يلفت انظارنا ، انطلاقا من وجهة النظر هذه نثر يان نيرودا في الستينات والسبعينات حيث يتجلى فيه ذلك الشيء الجديد في الواقعية النقدية جلاء قويا بعدما أمسى معترفا به اعترافا شاملا في الثمانينات •

نشأ يان نيرودا ـ اديبا (١٨٣٤ ـ ١٨٩١) في براغ في الخمسينات والستينات من القرن المنصرم عندما حرم الشعب التشيكي بعد هزيمة الحركة الثورية في سنتي ١٨٤٨ ـ ١٨٤٩ من حقوقه الطبيعية نفسها • واغلقت حتى الجرائد التشكية الليبرالية المعتدلة والاتحادات الثقافية ومنع الشعب التشيكي من استخدام لغته • ولكن السلطات النمساوية لم تستطع ايقاف تطور الثقافة الوطنية ، بل حدث النقيض ، فكلما ازداد الضغط تعاظم النشاط المضاد : اذ حقق الفن الوطني التشيكي في هذا الوقت بالذات نجاحات كبيرة • الحق عام ١٨٤٨ ضربة ماحقة ببقايا الاقطاعية وساعد على نمو الرأسمالية في المدينة

والريف . فقد تطورت صناعة المكائن وصناعة النسيج وتعاظمت البروليتاريا التشيكية كقوة مهمة سنة بعد اخرى . واستمر النضال في سبيل الاستقلال الوطني ومن أجل حقوق الشعب الكادح مكتسبا شكلا خصوصيا في بعض الاحايين . وهكذا اتخذ ، على سبيل المثال ، جمع الموارد لبناء المسرح الوطني التشيكي طابع مظاهرة معادية للحكومة النمساوية وللعنف الذي اظهره الالمان. وهذا هو شأن المظاهرة التي جرت اثناء تشييع جنازة الكاتب غافليتشك ـ بوروفسكي عام ١٨٥٦ . وتكونت اتحادات الشباب السرية التي شنت النضال وقادته ضد النظام النمساوي الرجعي .

في مثل هذه الظروف السياسية والاجتماعية انضم نيرودا ـ ابن جندي مسرّح وعامل مياومه والذي قضى طفولته بين البورجوازيين الصغار الضيقي الافق والبروليتاريا ـ الى صفوف الكتاب التشيكيين المتقدمين في الخمسينات . واصبح العمل الصحفي اليومي جوهريا في حياته . انبثق نثر نيرودا الفني من بين ركام الفين وخمسمائة مقالة هجائية ومقالات اخرى وتعقيبات وتعليقات واسماء مجموعاته ذات الطابع الخصوصي : « رسوم تخطيطية قصيرة وقصيرة جدا » « نكات مسلية وشريرة » « رحلة في بلاد الفقر » . وسمى تناجاته : « في الساحة امام المجلس » « الصعاليك » ... فالكاتب يود العمل باشياء جزئية يومية عادية مستقاة من الشارع . ان واقعيته مضادة لاسلوب بوجينا نيمتسوفايا الذي يجمع اصداء الرومانتيكية والسنتمنتالية مع الاهتمام بالشخصيات والاوضاع المؤثرة المثيرة وغير الاعتيادية .

يمتلك الفكر الادبي التشيكي كامل الحق في الا يعتبر ظهور نثر نيرودا تطورا للتقاليد السابقة ، بل « نشاطا واعيا مضادا للادب الذي فقد صلته المباشرة بالواقع ... وصور الحياة بشكل مثالي » [٤] . خلق نثر نيرودا

---

٤ ـ مليوش بوخورسكي ـ يان نيرودا « تاريخ الادب التشيكي » براغ

تقاليد جديدة في الواقع الرأسمالي الذي اعقب الثورة ورفدت اسلوبه تلك النتاجات الادبية التشيكية والعالمية التي احتل الوصول الدقيق الشريف فيها الى الحقيقة مركز الصدارة . وليس عبثا ان يشير ميلوش بوخورسكي ، في هذه الحالة ، الى « الاعترافات » لجان جاك روسو [٥] . يتجلى تأثير غوغول المباشر على نثر نيرودا بقوة بالغة . تعتبر روح الفكاهة في قصة « لقد خربت بيت البائس » ذا نزعة غوغولية محضة ولا سيما السطور الاولى منها والمقارنات المستقاة من الحياة اليومية والصورة الهزلية المبالغ بها لبان فويتيشك . وتنطوي حتى تسمية القصة « لقد خربت بيت البائس » [٦] على كلمات ذات فاعلية متضادة متبادلة على نمط « الارواح الميتة » لغوغول . تبدأ قصة « بان ريشانيك وبان شليغل » وفق النزعة الغوغولية متوجهة توجها طبيعيا نحو القارىء . يتجلى هذا خصوصا في الستينات .

صدرت مجموعة قصص ليان نيرودا تحت عنوان «قصص على النمط العربي» في سنة ١٧٦٣ . ولم تكن افضل نثره ولكنها حددت وقتئذ طبيعة ابداعه الفكري والاسلوبي . لم يهتم نيرودا بتصوير القرية بل بتصوير المدينة ، وبالفقراء لا الاغنياء ، وبالناس البسطاء لا المثقفين ، وبالاشياء المألوفة لا الاستثنائية . ويهدف بصورة رئيسة الى الفهم الدقيق للشخصيات المغمورة التي قد تبدو ضئيلة . وينتقي اشخاصه البائسين في ثيابهم المرقعة من اعماق الحياة ومن شوارع براغ الموحلة . تفضي روح الفكاهة الى انخفاض في النغمة الشعرية وتبديل المفردات الادبية بمفردات الحياة اليومية . يصور شعور الحب المنبثق في قصة « زواج بان كوبير يتس » كحالة قلقة للغاية حيث طعنت ابنة بان كوبيريتس البالغة ثمانية عشرة عاما قلبها واحدثت بلبلة هائلة . وها هو

---

٥ ــ المصدر نفسه ٠ ٧٥ ٠

٦ ــ من المستغرب ان تسمية هذه القصة في الترجمة الروسية التي قام بها يوري اكسيل ــ مولوتشكوفسكي قد افقدها كل نكهتها : « لقد قتلت بائسا » ٠

٧ ــ هذا هو تاريخها في مقالة شامان الذي كتب مثل « قصص على النمط العربي » لنيرودا في كتابه « تطور النثر التشيكي في الستينات » « الادب التشيكي » ١٩٦٠ ٠ رقم ٣ ٠ ثمة تاريخ آخر في بعض طبعاتنا الاخرى ؟

الشكل الذي تتجلى فيه واقعية يان نيرودا الجديدة المنافية للرومانتيكية انتفاء مطلقا : « ... لكي تكون على علم بأن لديه وفرة من كل شيء ، فمثلا عنده قمصان كثيرة ، وقد القى في حلبة الرقص خطابا تكلم فيه عن المناطق التي يتصبب منه العرق اكثر من غيرها ... » . كتبت الصحافة تعليقات استنكرت فيها «قصص على النمط العربي» التي ظهرت بين ١٨٦٣-١٨٦٤ . وقد اثار سخط النقاد بصورة رئيسة تصوير الجوانب غير البهيجة في الحياة مما جعل اسلوبه الادبي يبدو ثقيلا فظا . اشار اليوش غامان، الناقد التشيكي المعاصر ، بصدق ودقة الى ان هذه الفظاظة المزعومة في اسلوب الكاتب تعكس فهمه للحياة والكشف عن سيكولوجية الانسان البسيط المعقدة المشوشة .

بلغت واقعية نيرودا درجة عالية من الكمال في « قصص مالوسترانسكي » ١٨٧٨ . لا يتطرق الكاتب في أية قصة من هذه القصص الى الحديث ، عن طبقات الشعب العليا . وهو على علم مسبق بأن كتابه سيقابل بالازدراء في أوساط اصحاب الامتيازات . ويشير محذرا في احدى مقالاته الساخرة الى انه : « يكتب عن الطبقات الدنيا حسب ، حيث لا تمتلك المشاعر فقازات وحيث ما فتأت الحقيقة تمتلك قيمة اكبر من الكذب الحريف » . يقول يان نيرودا : « يمكن لنيرودا ان يكتب قصة عن زوجة موزع التذاكر العادية ... ويسرد سيرة حياة مَعوز غير حليق الوجه . وهذا أمر بالغ الخطورة » .

تحتل قصة « أسبوع في بيت هادىء » مكانا رئيسا في مجموعته . وهي بمثابة ايجاز بالغ « للكوميديا البشرية » التي كتبها بلزاك . نلتقي بدل البلاد برمتها ، بيتا ذا حجم كبير نوعا ما يزدحم بنماذج مختلفة من القاطنين فيه . وتعتبر الحياة في هذا البيت نهارا وليلا نمطا من المعيشة الانسانية المصغرة .

لعبت التفاصيل دورا كبيرا في قصص وروايات غوغول وبلزاك وديكنز . ولكن في المرحلة الاولى من الواقعية الصاعدة اكتسب التفصيل الجزئي ، الذي كان مهما وكبيرا ، ضخامة فائقة . ان الوضع المحيط بسوباكيفتش كان شبيها

به وتجسد محتويات مخدع انا ستاسيا دي ريستو حياتها ، ويشير كل ما في بيت السيد دومبي الى الجمود والتأدب المفرط مما يصعق خيال القارىء • وثمة شخصيات بائسة جدا تماثلها تماما من حيث اهميتها ، اذ يكتسب الاشخاص الصغار مثل اكاكي اكاكيفتش واوليفر توست او الاب غوريو الخالي البال عظمة فنية • الامر على النقيض لدى نيرودا فالتفصيل يتحول رمزا أو مبالغة لانه اكثر تواضعا وبساطة وواقعية • فالشخصية تحافظ على تناسب الحياة الواقعية • في البدء نشاهد « البيت الهادىء » ليلا : « نسمع انفاس النائمين ••• انهم لا يتنفسون تنفسا متناسقا ، بل متنافرا كما لو كان احدهم يصمت ويتعالى نفس الاخر ، أو يتلجلج ثانيهم مع عقرب الساعة ، بينما يسرع ثالثهم ثم يرتفع نفس من الجانب الاخر متصاعدا من غمار هـــذا المزيـــج من الاصوات ••• » • هذه مماحكة طويلة كسولة وسنانة • انها اصوات الشخير الحاقدة المنطلقة من اناس منهكين قد سئموا كل شيء على وجه البسيطة •

ينطوي محور القصة المتعدد الخطط المشتت على حياة قاطني هذا البيت الكثير الشقق برمتهم • ان الاحساس بالمحور اضعف من الانطباع الرهيب أو الكئيب ، الحاد او الكوميدي الذي يتركه كل مشهد • وسرعان ما يتحول حتى الضحك المرح جدا الى ضرب من الكآبة •

يخلق الانطباع الذي تركته العجوز ، التي ماتت لتوها في الغرفة بعد ان اكربها التشرد والوحدة والحاجة لمسات دقيقة • ويجد الموظف الشاب لوكوت نفسه في وضع مضحك عندما اسنده آل لاموسوف الى الحائط واجبروه على الزواج من ابنتهم • ويثير حبس صاحب البيت ايبير لزوجته المغتاظة في الخزانة ضحكا جما ويشكل شجار الابوين التسلية المدهشة الوحيدة لدى ابنتهما • يجري تصوير الناس في تفاهاتهم المألوفة دون مبالغة ولذلـــك لا تتكشف الشخصيات في افعالها وكلماتها وصورها بقدر ما تتكشف في التفاصيل الحياتية الاعتيادية •

« لا زال في ثيابه الصباحية : البنطلون دون حمالات والقميص مفتوح على صدره • وتناثر شعره غير الممشط في جميع الجهات ••• اليدان كالمجرفة تتحركان دون هدف حول جسمه » •

يتخلل هذا كله اسى عميق ويلوح فيه احتجاج لا يعرف المهادنة : كلا ، لا ينبغي ان تكون الحياة الانسانية بمثل هذا « الهدوء » ولا يجوز التهادن مع الحقارات الوضيعة وتفاهات الحياة التي لا علاج لها •

تغدو واضحة الاواصر الوثيقة التي تربط بين افكار نيرودا الخفية واسلوب تشيخوف وارائه الذي كتب « معلم اللغة والادب » و « الوثابة » و « الخطيبة » •

يستبق نيرودا اسلوب تشيخوف ولا سيما في قصص الاطفال • كتب أ• ب• تشيخوف رسالة الى اخيه في ٢ كانون الثاني ١٨٨٩ قائلا : « الاطفال قديسون وطاهرون • وهم يعتبرون في مرتبة الملائكة حتى عند قطاع الطرق والتماسيح » • كتب يان نيرودا ، انطلاقا من هذه الروحية ، قصة ذات عنوان طويل عام ١٨٧٧ : « لَم لمْ تهزم النمسا في الثانية عشرة والنصف من ٢٠ آب ١٨٤٩ » • يذكرنا ابطال هذه القصة بشخصيات قصة تشيخوف « الاولاد » • ولكن احلامهم الطفولية تتسم بأهمية وروح عالية ، انهم وطنيون صغار ساذجون ولكنهم مخلصون شجعان • فقد كوّن اربعة اطفال تتراوح اعمارهم بين العاشرة والثانية عشرة « اتحاد المسدس » وتدربوا بأستمرار على اطلاق النار خلف الحواجز • وهيأوا بدقة للانقلاب الذي يحرر التشيكيين من الحكم النمساوي • وادخروا النقود بذكاء لشراء حفنات من البارود • ولكن التاجر بوغورائك لم يبرر ثقة « الاتحاد » به ، اذ لم يشتر البارود وسرق النقود • ومن جراء ذلك لم تنهزم النمسا •

يسخر نيرودا من سذاجة المتآمرين الكبار المعزولين البعيدين عن الشعب وهو في الوقت ذاته مفعم بالمشاعر الحية نحو ابطاله الصبيان • انه لا يرى بجلاء ،

وراء الاحابيل السود الجاثمة على غرفة العجوز المدقعة وخلف التفاهة التي تشبه نسيج العنكبوت المحيط بالحياة الانسانية ، شجاعة الفتيان المضيئة حسب ، بل التلاحم المتناهي للبروليتاريين التشيكيين . لايتوقف في قصة « بلدة البؤس والالام » عند الفقر المهيمن في كل مكان ، بل يسير ابعد من ذلك مشيرا الى ظهور الشعب الكادح . ويشهد نيرودا حدثا اخر . فقد رأى قبيل وفاته في الاول من ايار ١٨٩٠ ونظر بطريقته الخاصة تلك الصفوف المتراصة لتظاهرة العمال التي طافت شوارع براغ . لقد تغير كل شيء بغتة في هذا اليوم وبرزت قوة هذه الصفوف التي اطلت شمس منيرة من خلالها :

« يوم فريد ، فريد تماما ! حتى الطبيعة حولنا تخضع للقوانين ذاتها ... وكم تشعر بالجلاء والسطوع والفرح في روحك . انه الاول من ايار ١٨٩٠ ! » .

كان يوليوس فوتشيك محقا تماما عندما قال عن نيرودا : « لقد اجال بصره بعيدا في المستقبل » . قد تبدو هذه الواقعية الجديدة بالنسبة للستينات وحتى الثمانينات زهيدة مستغرقة في المشاحنات الحياتية وباهتة اذا قورنت بواقعية بوجينا نيمتسوفا شبه الرومانتيكية او واقعية ديكنز وبلزاك ، انها تتطلع في الحقيقة نحو المستقبل وهي ليست اقل فلسفية من الواقعية السابقة . ونيرودا متفائل رغم قتامة كتاباته وهو بعيد الرؤية رغم قصر نظره الظاهري .

يحتل نمط جديد من الواقعية مكانا له في تشيكوسلوفاكيا هذه السنوات ولا يقتصر ذلك على الادب حسب ، بل يتعداه الى اشكال الفن الاخرى . تطل الحياة القبيحة من لوحات سوبيسلوف بينكاس مثل « الفتاة ـ السمكة » ١٨٥٥ . ويكشف الفنان العتيد كارل بوركين عن مجموعة الوان يتجلى فيها الشعر المألوف جدا مع قوة نيرودا الفنية (« الحداد ايكس » ١٨٦٠ « الطبيعة الصامتة مع الحجل والبصل » ١٨٦١ والعديد غيرها) .

جسد ابداع نيرودا كل ما وصل الى درجة النضوج في الثقافة التشيكية ابان عصره ووضع اسس مرحلة جديدة في تطور الواقعية في ادب الستينات

والسبعينات • تتراجع هذه الواقعية في بنائها الداخلي امام واقعية المرحلة السابقة أي الواقعية النقدية الكلاسيكية من حيث حجم شموليتها وخطورة تناجاتها وسعة نماذجها النمطية وسطوتها وقوة الفكرة واللغة وديناميكيتهما • ولكن هذه المرحلة الجديدة اكثر دقة في صياغة التفاصيل واكثر رحابة في استيعاب الحياة اليومية المألوفة واكثر توغلا في الطاقة المتفجرة للافكار النقدية التي تنسف اسس النظام البورجوازي •

هذا هو الفرق في الادب الروسي بين ليف تولستوي وتشيخوف • لم يطّلع تشيخوف ، قد، على نتاج يان نيرودا وقد قرر المهمات التي طرحت امامه في الثمانينات بطريقته الخصوصية فلم يكتب « الحرب والسلام » وانما « عنب الثعلب » ولم يضع « آنا كارنينا » وانما « اريادنا » و « آنا على العنق » •

لقد ادركت عددا غير قليل من ابناء الجيل الماضي الذين ازدروا بصدق ابداع تشيخوف جراء « جزئياته » ولم يروا فيه ميلاد أدب عظيم •

كان من الضروري بمكان ، بعد دوستويفسكي وتولستوي ، امتلاك شجاعة فائقة للتحدث عن الامراض النفسية الرهيبة التي تتكشف تكشفا قويا وتراجيديا في الشخصيات ذات المجال الداخلي الكبير • ان نغمة السرد التشيخوفية مستقيمة ولينة ولا تبدو قلقة ونعثر دائما على تحفظات من نمط « ولكن » « بينما » « وبالرغم من ذلك » « ومع هذا » التي تحتوي النص برمته وتؤدي الى تجزئة الكلام الذي تكشف طبيعته عن انكسارات حياتية مستمرة ومتعرجات وتصدعات تتجلى حيثما كان ، وحتى في تلك الاماكن المخفية بمثابرة وتمتنع رؤيتها على النظرة الثاقبة (٨) •

---

٨ ـ كتبنا مفصلا عن هذا الجانب في « دور النبرة الاستدراكية في نثر تشيخوف »، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٨ •

لم ير تشيخوف شأنه شأن نيرودا انهيار الحياة البالية الغثة التافهة حسب، ولكنه تلمس كل ما هو ايجابي متجسد في انعدام التلاؤم بين حياة الناس وما يمكن أو ما يجب ان تكون الحياة التي يحيونها وفي هذه اللحظة تتجلى العظمة الاخلاقية والانتصار الباطني على التفاهة في قصص تشيخوف . ان التوجه نحو المستقبل أكثر تحديدا بما لا يقارن مما هو عليه عند اسلافه الكبار في الادب الروسي .

كان تشيخوف ويظل انسانا فريدا تماما لدى جمهور عريض من القراء في عصره وعصرنا ـ بينما يعتبر تولستوي ودوستويفسكي « جبابرة ! » ـ استطاع رؤية الحياة الروسية من مجال رؤية هذا الوسط الواسع من العاملين لها . تعتبر مقدرته على كشف جميع الخفايا امام القارىء وبلوغ النهاية في كل ما هو مؤلم احدى العلامات المشيرة الى الثورة القادمة .

احل" تشيخوف القصة ، مثله مثل نيرودا ، محل الرواية التي تعتبر نوعا ادبيا مظفرا في القرن التاسع عشر ، وذلك لمقدرة القصة على تصوير ما هو قلق وغير متكامل والمنطوي على مؤثر داخلي متجه دائما نحو المستقبل ومقترن بالسخط الطبيعي تماما في نتاجات هذا النمط .

اضطلع تشيخوف بعبء ثقيل يتمثل في نقل الحياة المألوفة بواسطة التفصيل الجزئي العابر الحاد والملحوظ خصوصا في مجال القصة القصيرة .

وهكذا يتجسم جو « السيدة صاحبة الكلب » وحياة مدينة س كلها في « المحبرة الرمادية اللون من الغبار » و « السياج الرمادي الطويل » و « السياج اللعين » والسياج الذي يحملك على « الهروب » . و « رائحة اعقاب السكاير » المندسة في المشهد الدرامي لهذه القصة باعتبارها شيئا حريفا مزعجا .

تتجاوز القصة دائما شواطئها الضيقة . فالبحر في « السيدة صاحبة الكلب » الذي « كان يصخب في الاسفل عندما لم تكن هناك يالطا أو ارياندا

والذي يصخب وسوف يصخب بنفس اللامبالاة والصمم عندما تتوارى عن وجه البسيطة » • وتتخذ في قصة « الطالب » الصغيرة نطاقا تاريخيا شاملا ضخما : « فكر قائلا : تربط سلسلة من الاحداث المتتابعة التي تنبثق من بعضها البعض الحاضر بالماضي • وخيل له انه رأى لتوه طرفي هذه السلسلة : لمس احد الطرفين عندما ارتعش الطرف الاخر » •

هنا يتجلى وعيه الحاد حدة فائقة بغثاثة الانسان المعاصر بحيث لا يتهادن كاتب هذه القصص المتضمنة نماذج مختلفة من ضيقي الافق ، (غالبا مايكونون مغمورين ومضطهدين) ، مع روحية الانسان المكونة كيفما كان • فالحياة تبدو « مدهشة ورائعة وحافلة بالمعاني العالية » فقط تحت تأثير تلك الافكار الهائلة التي تحيط بها •

يوازي السلوك الانساني في قصص تشيخوف في التسعينات وحتى ١٩٠٠ السلوك الانساني عند تولستوي ابان الفترة التي سبقت « موت ايفان اليتش » أي فترة « آنا كارنينا » ، ولا سيما قصة « المبارزة » حيث تتحول فجأة الشخصيات والمحور اثناء تصوير التفاهة المألوفة تحولا قويا وتتكشف من خلال انقلاب عنيف ، اعماق سحيقة مباغتة •

ومع ذلك تظل واقعية تشيخوف مضادة لواقعية تولستوي من حيث بناؤها الخاص • يجري الانتقال من النزعة الكوميدية لقصصه الاولى الى القصص الموغلة في التراجيدية في التسعينات وسنوات ١٩٠٠ ، انطلاقا من الاساس نفسه في كشف المألوف والاعتيادي واستنادا الى مبدأ التفصيلات ذاته : « يمثل ابداعه رفضا للضخامة الملحمية » [٩] • اجل ان البناء الداخلي في هذا النتاج الابداعي شأنه شأن نثر يان نيرودا مضاد للضخامة ، ويقوم على رفض التقاليد الملحمية •

---

٩ ــ توماس مان • كلمة حول تشيخوف • المؤلفات الكاملة في عشرة اجزاء •

تكسن خصوصية دقة تشيخوف ، التي كتب عنها غوركي بحرارة [١٠] ، في كشف الشخصيات الغثة والتناقضات غير المرئية والعلل الخفية عندما تكون « الروح مكبلة بخمول ما » [١١] على سبيل المثال ، لقد بلغت هذه الدقة بالواقعية الجديدة في ثمانينات القرن المنصرم درجة الكمال وهي تناقض في كثير من الجوانب الواقعية الروسية التي اكتسبت حينئذ شهرة عالمية متميزة .

يقتفي ميخائيل كوتسوبينسكي عن وعي أثر تشيخوف ـ ولم ينضم الى تولستوي أو دوستويفسكي ـ وواصل ابداعه من حيث جوهره الفكري . وقد حرك الى الامام تلك القضية القريبة كثيرا من قضية الكاتب الروسي العظيم في اوكرانيا . كان كوتسوبينسكي كاتبا اقرب الى تشيخوف بالذات رغم مراسلته الدائمة لغوركي واتفاقه معه في الرأي وصداقته له .

لم تكن الشخصيات الضخمة والاحداث الشغل الشاغل لكوتسوبينسكي بقدر ما كان عاكفا على الحياة المألوفة التي تبدو تافهة ولكن هذه التفاهة تنطوي على شيء تراجيدي وضخم في نتائجه . اكمل كوتسوبينسكي منطقيا افكار نيرودا وتشيخوف : غثاثة المتحدثين وتحللهم من النبلاء والتجار والبيروقراطيين ، بؤس الشعب وأساه وتحقيره ، الهموم اليومية في المدينة والريف ، الاف الوقائع التي تتراكم يوما اثر يوم وسنة بعد أخرى ، ولكن تتجه هذه الاحداث نحو هدف معين ، الى اين : يعرف كوتسوبينسكي الجواب جيدا : الى الثورة ، والخروج الى الفضاء الرحب اكثر تحديدا عند كوتسوبينسكي مما هو عليه عند تشيخوف .

١٠ـ « م. غوركي و أ. تشيخوف . مراسلات ومقالات واقوال » . موسكو ـ لينيغراد طبعة اكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٣٧ . ص ٤٧ .

١١ـ أ . ب تشيخوف المؤلفات الكاملة والرسائل . ج ١٤ . موسكو . دار النشر الادبية ، ١٩٤٩ ص ٢١٠ . رسالة الى أ . س . سوفورين في ٣٠ كانون الاول ١٨٨٨ .

ان كوتسوبينسكي قصاص شأنه شأن نيرودا وتشيخوف ، وهذا جانب مهم للغاية : فالكاتب لا يعكف على حياة امرىء كاملة او على الاحداث الجسيمة، بل على حادثة أو بضع حوادث عرضية وعلى شيء مجزأ زهيد بحد ذاته ولكنه شامل في مجموعه .

يشكل ابداع كوتسوبينسكي ، ضمن نظام الواقعية النقدية لدى نيرودا ، مرحلة تاريخية جديدة سبقت الثورة وعاصرتها . ولذلك فان الذي اتخذ شكل الالوان في تتاجات نيرودا وتشيخوف اكتسب صبغة غامقة متقنة في اعمال كوتسوبينسكي . انه كاتب فكر وعمل وثورة .

يتحدد ابتداء من قصصه المبكرة الاولى مثل « ٢١ ايلول » و « الموعد » ١٨٨٥ اهتمامه الحي بالنماذج الاعتيادية وامكانية التفكير الحاد ونظره البعيد ومساعيه للنهوض والتوجه للعمل .

يشير البعض في كثير من الاحايين الى قصته « لياليتشكا » ١٩٠١ باعتبارها قريبة من تشيخوف خصوصا ، حيث يصور بالاسلوب التشيخوفي القلق الروحي لدى الشخصية الرئيسة وبناء المحور وتوزيع التفاصيل . وهو مشغول دائما مثل نيرودا وتشيخوف بدراسة المشاعر القلقة المصطنعة المترددة. وهذا هو شأن قصة « ديبيوت » فان انيلا التي يحبها فيكتور معلم البيت بغيضة اليه أيضا منذ البداية . يمتزج الحب الغث العابر المهتز بمثل هذا البغض التافه ، فالحب والبغضاء يقويان بعضهما البعض : يفكر فيكتور المغرم بانيلا قائلا : « كريهة الى نفسي هيأتها الحزينة وانفها الطويل وكل شكلها المنبسط » . ومن الطبيعي ان يتلاشى سريعا شعور الحب القلق هذا . اما قصة « المبارزة » فتشيخوفية النزعة بدرجة اكبر من سابقتها حيث تظهر مشاهد الغرام المتدنية ذات الطابع التشيخوفي ولا سيما الاشارة الى رائحة الدهن الزنخ الذي يفوح من شعر الحبيبة . ترتبط مجالات المشاعر في شخصيات القصة الضاجة المغرورة الجبانة التافهة كلها بهذا الحب المتدني .

تنطوي القصة على حادثة واحدة ومشاجرة عائلية تحل حلا موفقا للغاية . ولكن فحوى القصة جسيم لان حياة الموظفين ـ البورجوازيين الغبية التافهة بارزة بروزا عميقا وقويا .

ان معالجة قصتي « الضحك » ١٩٠٦ « الحصان غير مذنب » ١٩١٢ قريبة من اسلوب تشيخوف ولكنها مضغوطة فنيا اكثر منه واهم من ناحية التجديد السياسي ، وتتجلى هذه الناحية خصوصا في قصة « فاتا ممورغانا ».

تحدث ل. د. ايفانوف في مقالته الرصينة : **«السيرورة الادبية في روسيا** بين ١٨٩٠ ـ ١٩٠٠ وابداع م. كوتسوبينسكي » [١٢] باسهاب حول علاقة غوركي وكوتسوبينسكي ، وتكلم حول علاقة كوتسوبينسكي بتقاليد تشيخوف باقتضاب كما لو كان يتحدث عن قضية ثانوية . هذا مع العلم انه لم يعالج احد من الكتاب الروس جوهر اسلوب تشيخوف وروحيته ـ النقد المدمر العميق للتفاهة والتعطش لتجديد الحياة الانسانية ـ كما عالجها الكاتب الاوكرايني كوتسوبينسكي من حيث الشمول والتطوير الخلاق . لقد ساعدت ثورة ١٩٠٥ ـ ١٩٠٧ كما ساعد غوركي ، باعتباره احد ملهمي الثورة ، كوتسوبينسكي على تنمية هذه البداية التشيخوفية ودفعها الى الامام. واحتلت العناصر الرومانتيكية ، التي تحمل جزئيا طابع كورولنيكو وغوركي في باكورة نتاجه ، اهمية ثانوية في النسيج الفني لمؤلفات كوتسوبينسكي .

يجدر بنا ابراز الجوهر الحي المتحرك داخليا والمهيأ للحياة تاريخيا لدى نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي ولكن هذا لا يعني عزله عما يحيطه بأي حال من الاحوال . ان الانتقال من ضخامة الشخصيات الغوغولية في قصص كرافيليوف الاديب البلغاري الى الشخصيات التشيخوفية الاعتيادية المنطوية على مشاعر سيكولوجية دقيقة في قصص فازوق يشير الى التحول من احدى مراحل الواقعية الى الاخرى .

١٢ـ مجموعة مقالات حول « وحدة الادب الروسي ـ الاوكراني » كيف ، ١٩٥٣ .

طبعا لا يعني هذا القول ان بعض الكتاب تقيدوا باطر معينة • فقد امتزج ، في فترة الانتقال من الرومانتيكية الى الواقعية ، كلا الاتجاهين في ابداع العديد من الكتاب : ان ايفان فازوف كاتب متنوع المواهب فهو ليس بالقصاص حسب ، بل روائي وشاعر أيضا • يدور الحديث حول قصصه بين سنوات ١٨٩٠ ـ ١٩٠٠ فقط مثل (مرشح للجلافة) (لم يركع) (كارد شيف في الصيد) ، حيث تتجلى المقاومة العنيدة المتحفظة للتفاهة والغثاثة التي تنطوي عليها الحياة الاعتيادية في عالم الملكية الخاص ويبرز فورا الاهتمام الشديد بالتفاصيل التي تكون نسيج الحياة والمميزة لاسلوب كل من يان نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي • يقترب يلين ـ بيلين في قصصه الهجائية الحادة أكثر فأكثر من تشيخوف •

نعثر في الادب البولوني على نظراء للكتاب الذين مر ذكرهم • ان هنريك سينكيفيتش وبويسلاف بروس رفيقان تقريبا أو بالاحرى تربان • ولكن طابع واقعية كل منهما مختلف عن الاخر • اذ تحتوي قصص سينكيفيتش في السبعينات على شخصيات مهمة قوية ، ويصور ضمن خطة كبيرة الدراما الروحية التي يعانيها طفل فلاح وموسيقار ذو مشاعر عظيمة وحب هائل للفن • الامر على النقيض لدى بروس حيث يتخذ الموضوع ذاته طابعا آخر تماما • تبرز في قصة « صدى الموسيقى » هيئة الطفل « ذي الاصابع المسرفة في الطول والأذنين البارزتين » « شرع اورفيا الصبي مبكرا بابتكار الوسائل المؤدية لتحويل الموسيقى الى مال » • هذه قصة نجاح مألوفة في المجتمع البورجوازي ، فالموهبة تبلغ الصيغة الاعتيادية المتقنة : « الموسيقى ، المهارة والمال » •

تحتوي هذه القصة على مصير آخر مغاير للاول تماما ناشيء عن الظروف الاجتماعية ذاتها ولذلك فهو مألوف أيضا • يقترب بروس من تشيخوف في

هذا الجانب خصوصا : مأساة اهدار موهبة كبيرة قد ديست وسحقت وكيفية سير الفكرة الشاعرية القائمة على الاستدراك الداخلي المتواصل والتجزئة : « دفع النقود عنهم جيدا ، ولكن ... » « ولكنه طرد الفكرة المعذبة » الخ .

ان روح الفكاهة عند بوليسلاف بروس كئيبة ومرة شأنها شأن فكاهة نيرودا وتشيخوف (« دكتور فلسفة في المحافظة » « متاعب محرر » الخ) . وتصطبغ رواية بروس « الدمية » بهذا اللون التشيخوفي .

اما سينكيفتش وبروس فهما مواطنا بلد واحد ومعاصران لبعضهما ولكنهما يمثلان قمتين لمرحلتين مختلفتين في تاريخ الواقعية النقدية .

ما هو الوضع خارج أطار الاداب السلافية ؟

اصبح يان نيرودا فنانا ناضجا حينما بدأ موباسان نتاجه الادبي مع تشيخوف . يختلف موباسان عن بلزاك في قصصه ورواياته (التي انبثقت غالبا من قصصه) قبل كل شيء بانغماره كليا بالاشياء الجزئية التافهة المألوفة المرة غير المقبولة . وهو يشترك مع نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي بقضية اساسية عامة ومع ذلك فان ما يفصل بينهم اكثر خطورة مما يجمعهم .

ترمي قصص موباسان جوهريا الى تبيان وحدة الفرد التي لا علاج لها وعزلته عن جميع الناس والطبيعة وعجزه والقضاء المقدر لها ، مما نجد جذوره في ابداع فلوبير وحتى ابعد من ذلك ، ويصور هذا كله بصدق وتحليل سيكولوجي دقيق . وكلما تعاظمت روحانية المرء واخلاقه ـ (فتاة أو امرأة عادة) ـ ازداد ضعفه وتعاسته . المستهترون فقط هم الراضون ويزاحمون بنجاح كل من حولهم . يظن موباسان لدى تصويره الحياة المعاصرة المكفهرة انه ادرك قوانين الوجود الانساني الازلية .

يختلف الاحتجاج الداخلي في نص قصص موباسان تماما عما هو عليه لدى الكتاب السلافيين المار ذكرهم ، كان كل شيء عند موباسان ، (كما هو عند هاردي ودرايزر في نتاجه المبكر) ، وما يزال وسيبقى دميما كئيبا . بينما يرى نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي وفازوف عدم امكانية استمرار الامور على هذه الشاكلة وضرورة اعادة بنائها وتغييرها !.

ظهرت القصة الموباسانية ضمن الجمهورية البورجوازية التجارية الراسخة نسبيا ، بينما لا زالت روسيا واوكرانيا وبولونيا وبلغاريا في اواخر القرن التاسع عشر بلادا ذات نظم اقطاعية منهارة والرأسمالية ما برحت ضعيفة فيها رغم وجود حركة شعبية جماهيرية قوية وضعت امامها اهدافا ثورية او وطنية ليبرالية **اضافة** الى السخط العميق السائد لدى فئات المجتمع المتباينة. ناضل الشعب التشيكي في سبيل حقوقه التي خنقها المحتلون النمساويون . وهذا ما يوضح الفرق الهائل بين الواقعية النقدية لدى كل من نيرودا وموباسان على الرغم من انهم ينتمون تاريخيا وبطبيعتهم العامة الى المرحلة ذاتها .

تنامت المهمة العظيمة الواضحة لبعث الحياة في الاداب السلافية المضادة لموقف موباسان من العالم .

وضع ستيفان زيفايج وتوماس مان وليونيد اندرييف في مطلع القرن العشرين قصصا تتسم بالمشاعر الساخطة المرضية والمحاور الشاملة المؤثرة . يتميز نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي بالبساطة التامة التي تقترن فيها معرفة الروح الانسانية بالمهارة الفنية الحقيقية .

يتنامى عند ايفان بونين ، مقارنة بهؤلاء الكتاب الثلاثة ، **القلق التراجيدي** الشعري النزعة الذي يحطم تحطيما قويا الوضوح والرصانة ضمن البناء الداخلي والخارجي ، مما يشكل مرحلة جديدة اخرى في الواقعية .

تتخذ الواقعية النقدية شكلا مغايرا بعدئذ في ابداع هنري مان ورومان رولان وثيودور درايزر وجون غولسوورسي . وتتبدل ايضا في وقت لاحق .

لم أقصد قط من المقابلة بين الكتاب الثلاثة العظام ، نيرودا وتشيخوف وكوتسوبينسكي حجب الخصائص الوطنيـة والفرديـة لكـل منهم • ولم اقم بمقابلة مضادة وانما مقابلة لها معطيات جمة تستند الى الفكرة والى مصطلح « المرحلة النيرودية » في تاريخ الواقعية النقدية •

تظهر هذه المرحلة عموما عندما لا تشكل الرأسمالية قوة اقتصاديـة واجتماعية تقدمية • ويتعاظم النقد الشديد أكثر فاكثر للنظام البورجوازي الهرم الراسخ الجذور في حياة الناس ووعيهم وفي كل مكان •

يعني الادلاء بالحقيقة حول التفاهة ، في مثل هذه الحقبة ، الحث على التفكير ضمن اطار ضخم للغاية واثارة الناس وايقاظ مشاعرهم القوية • فالصور الحياتية التافهة التي تحتويها الاداب التشيكية والاوكرانية والبولونية والبلغارية تمثل المدى الذي بلغته حياة الناس في « البيت الهادىء » من حيث الغثاثة والتراجيديا الروحية التي تبحث لها عن منفذ في افكار الحوذي الليلي او الحب الرث أو الحاجة المريرة التي تسحق الموسيقار الموهوب كما تمثل كيفية تحول بعض الناس الى سفلة لكي يصلوا الى البرلمان البورجوازي• ليست هذه بالصور العابرة ، انها تحتوي برمتها سخطا عميقا وافكارا جريئة قويـة •

هل يترتب علينا اطلاق مصطلح محدد على هذه المرحلة من الواقعيـة النقدية في الاداب السلافية ، وهل أدْعِم بالحجج مصطلح «المرحلة النيرودية» •

لا زالت اصطلاحاتنا متواضعة والتسمية ضرورية في هذه الحالة اذ لا يكفي تحديد كل ظاهرة حسب ، وانما تسميتها ايضا • ومن الطبيعـي ان نسمي المرحلة الادبية باسم الكاتب الذي ظهرت بوضوح في ابداعـه لاول مرة •

الخاتمة

ابراز الفحوى الفكرية للاسلوب هو الغرض من الدراسة النظرية للشكل الداخلي للكلمة ومن تحليل نثر غوته وبوشكين وبلـزاك ودستويفسكي وتولستوي وتشيخوف ونيرودا ومن البحث عن الروابط التي تشكل احدى المراحل في تاريخ الواقعية النقدية •

الاسلوب ليس « مجموعة من الطرق » ولا شكلا خارجيا بل هو أهم خصائص المعالجة الفنية للعالم والتفكير المجازي الشعري • ليس الكاتب مجرد استاذ مجرب يستطيع استخدام شتى الطرق المؤثرة على القارىء ، كلا ، فالكاتب يرى ويفكر ويشعر بطريقة معينة ولا قدرة له على الرؤية والتفكير والشعور بصورة اخرى ، وفي مستطاعه فقط البلوغ به ـ اعني اسلوبه ـ درجة الاتقان والكمال العظيمين •

كيف تتجلى مجازية الكلمة الشعرية وقوتها ؟ هل تتجلى في الطرق ؟ وفي الطرق وحدها ؟ وكيف يكون الامر مع نثر بوشكين وتشيخوف وثكري وموباسان ؟ انه يحتوي قليلا من الاستعارة والمقارنة والمبالغة وحتى النعوت فيه ، ولا سيما النعوت الثانوية ، قليلة • وها هي النعوت التي تتضمنها قصة « الردهة رقم ٦ » : « السقف الصدىء » « سياج المستشفى الرمادي » « شكل حزين لعين » « ثياب بالية ممزقة » •

لا « تقع العين مباشرة » على الظواهر الدقيقة في الاسلوب فينبغي ادراكها والتقاط الخيط الرفيع المتين الذي يربط بين مظاهر الاسلوب والفكرة ، تلك الفكرة التي تحيا وتتنفس من مظهر الاسلوب نفسه •

يمكن ان تكتسب الكلمات المألوفة في هذه التراكيب او تلك قوة هائلة • ولننظر كيف استهوت الكلمات المجردة العارية لينويند ليونوف في مختلف مراحل ابداعه وكيف صارت مكثفة ومرئية في نثره • اذ يطرأ تحول في النص على كلمات « هدوء » « كوارث » « مخدر » « عفونة » « ذهـــول » « وعي » « تعب » « مفاهيم » « فكرة » : « ••• ان هذا المنكت يهتك حجب الصمت ويصخب » « هدمت ••• الرياح الخريفية والكوارث البيوت الريفية » « مخدر قوي » « فاحت العفونة في وجهه » « ذاهل لا يستطيع عمل شيء » « مشتت الوعي » « اوجع الارهاق كتفيه » « ارتسمت المفاهيم التافهة على محياه » « الفكرة ••• المتوترة التي نضجت حائرة داخله ••• »

تنطوي هذه التراكيب وحتى تلك الكلمات المقتطعة من « شـــق بيتوشيخينسكي » و « سكوتاريفسكي » على نظام استاتيكي متكامل يرص الكلمات المجردة ويجعلها محسوسة ومرئية وهو يمثل نظام الواقعية ذات النشاط الداخلي الفعال •

لا تمسي الكلمات المركبة وحدها « مصطلحات فنية » وانما ينسحب هذا القول على الكلمات المفردة المنبورة الرئيسة وتنتقل من عمل ادبي الى آخر محددة اسلوبه وفكرته • كم من اليسير الان تصفح القاموس المختص بلغة بوشكين ومتابعة حياة الكلمة الشعرية فيه • اذ تتجلى تباشير فلسفة باكملها وراء الكلمات البسيطة •

لنأخذ فعل « تطرق » : « ••• هل طرق صوت ربة الشعر الساذج مسامعك » « تطرق الى قرة عينـــي * •••(« النبـــي ») « لمس يديهـــا

(*) ان فعل « كوسنوتسا » يحمل عدة معان مثل تطرق لمس ، تناول ، تعلق ولذلك استعملناها في بعض هذه المعاني ولم يبق الفعل نفسه كما هو الحال في اللغة الروسية المترجمة •

المترجمة

بحرارة » (يفغيني انيغينم) « لو تطرقت للهجاء لعرفني العالم اجمع » (الرسائل • تحتوي الامثلة التي اوردناها وحالات اخرى مماثلة لها على كلمات تتميز بقوة كهربائية وتتداخل في بعضها البعض - (الشعر في وعي القاريء على سبيل المثال) - وتخلق نمطا معينا من الانفجارات الروحية وتحقق كلمة « تطرق » كل مرة المهمة المباشرة لمدلولها •

لنأخذ كلمة « عبقري » : « ايها العبقري الخير » « تخلى عني عبقري خفي » « ••• عبقرية الجمال الخالص » « يالها من عبقرية متأملة فيهم » « لقد رعيت عبقريتك في الصمت » « ••• الى متى ستظل تصرف عبقريتك الى نقود فضية ؟ » « ان كورنيه لعبقرية فذة » « العبقرية والجريمة شيئان متناقضان » هكذا تحيا وتتألق هذه الكلمة في اشعار بوشكين الغنائية وفنه المسرحي ورسائله ! انها نظرية متكاملة ، لا تشكل العبقرية ثروة ثمينة نادرة لدى بعض الافذاذ وانما عند العديد من الناس • وتتشبع كلمة « مجد » بالفلسفة ذاتها في اعمال بوشكين : « افخر بمربيتي العجوز ومجدها وبها » • لم تتحدث هذه العبارات عن المجد الصاخب لبايرون ونابليون وانما عن المجد الهاديء الحقيقي وعن الوقار النسوي الرفيع والجمال الوضاء •

كم هي رحبة حياة الكلمة عندما لا تؤخذ داخل نسيج النص المحدد حسب ، وانما في ابداع الكاتب برمته ! •

لقد اطلعنا على انتقال كلمة « تجربة » عند دوستويفسكي من « الجريمة والعقاب » الى رواية « المراهق » بمعنى الامتحان العسير ذاته الذي يجعل البطل جديرا بلقب « نابليون » وتكتسب « ركن » « شارع » « حانة » « ازدحام » مدلولا شعبيا شعريا وتعني كلمة « طالب » امرءا طيبا اجتماعيا صريحا •

يمتلك شكل الكلمة النحوي معنى تعبيريا كبيرا لدى كل من غوغول ودوستويفسكي • ويتجلى هذا خصوصا في استخدام صيغة التفضيل او اذا امكن ان اسميها صيغة السحق • غالبا ما يحتوي هذان النقيضان على سخرية دفينة في صيغة التفضيل • تصدر كلمة « العبيد الاحياء » ضخمة من فم سوباكيفيتش المتعلقة باحد الموتى الذين يبيعهم • ونعثر على التأثير المضاد القوي في كلمات : « الاكثر طيبة » « الاكثر لطفا » « الاكثر تواضعا » « الاكثر اناقة » « الاكثر ثقافة » « احب الناس واجدرهم » • تنسحب المبالغة المهينة الساخرة التي تحملها صيغة التفضيل بين طياتها في « الارواح الميتة » على عالم الملاكين برمته في روسيا القائمة على نظام القنانة •

يستخدم دوستويفسكي احيانا صيغة التفضل استخداما ساخرا يتحدث مثلا « اعمق ابحاث » ستيبان تروفيموفيتش فيرخوفينسكي الطائش للغاية •

ومع ذلك تحتوي غالبا صيغ التفضيل عنده على معنى آخر ، حيث تتجسد فيها الانفجارات الروحية والفكرية المتطرفة لدى ابطاله : « في اعمق دهشة » « اعمق توبة » « أهم تأكيد » وتتضمن الكلمات المماثلة لها والمختلفة عنها في شكلها النحوي على المعنى ذاته : « استغرق في التفكير استغراقا مفرطا « حيرة مفرطة » « هدوء مفرط » « سلم شديد الانحدار ذو تزويق مفرط » ولنقابل بينها وبين صيغة التصغير (السحق) : « شقة صغيرة » « عزيبة » «طبيب» « حذيء » ، اما مقابلة الاشكال النحوية فتتضمن المقابلة التراجيديةبين عقيدة دوستويفسكي الفنية من جهة وحزنه المتوقد واحتقاره الملتهب للعالم التافه الغث اضافة الى افكاره الرهيبة الجبارة من جهة اخرى •

هل تخدم اجزاء الكلام هذه أو تلك التي تتميز بها الاشكال النحوية غاية اسلوبية معينة ؟ لا يحتل مركز اهتمامنا ، في الحالة الراهنة ، الشكل النحوي بحد ذاته وانما مهمته الاسلوبية • وبناء على ذلك تكتسب الظاهرة

الاتيمولوجية او النحوية معنى اسلوبيا آخر تماما . ففي قصيدة بوشكين « نظر الى السماء وهو يقترب من ايجورا ... » وفي السطور الاولى من رواية دوستويفسكي « الابالسة » « عندما بدأت بوصف الاحداث الغريبة متغلغلا فيما وقع منها قبل مدة وجيزة ... اضطررت ... » يتضمن اسم الحال في هذين النصين المختلفين جدا مهمة اسلوبية متناظرة . انه يضفي لونا من العفوية والبساطة على البناء الساذج المتعمد للكلام ذي الطابع الغنائي الخفيف أو السردي . اضافة الى ذلك فان تبعية اسم الحال والتصاقه بالفعل الذي يليه يخلق رابطة وثيقة بين ما عبر عنه اسم الحال في البداية وما عبر عنه الفعل بعدئذ .

في نهاية الفصل الحادي عشر من « الصبا » يجري التعليق على معاملة المعلم لنيكولينكا ببضعة اسماء حال متتالية : « قال وهو يتأرجح على الكرسي وهو ينظر تحت قدميه يتأمل .. رافعا حواجبه مشيرا بأصبعه ... محدثا حركة بالريشة كلها ... ضاربا الدفاتر ... والجهة اليمنى من المنضدة وهو يميل برأسه الى اليمين ... » .

يصبح اسم الحال ، في هذه النماذج ، جزءا من تراكيب الاسلوب الفني. فهو يعبر عن حلقتين أو ثلاث في سلسلة الاحداث ، اضافة الى تداخلها في بعضها وارتباط حلقة « اسم الحال » بحلقة « الفعل » . وسرعان ما يظهر النقيض اذ يبدو التابع اكثر فعالية في الحقيقة واقوى من المتبوع . لا يتأثر نيكولينكا بما يقوله المعلم وانما تؤثر فيه حركاته الصامتة التي تنقلها « تراكيب اسم الحال » والمتضادات المتبادلة في الحركات الخفيفة التي لاتكاد تلحظ ولكن يشير اليها « اسم الحال » ، اما الكلمات الصريحة فلا تلعب هذا الدور . ويتبين ان المعلم لا تشغله الحروب الصليبية التي يسأل تلميذه عنها ولا يهمه حفظ نيكولينكا للدرس ولا تؤثر فيه قليلا أو كثيرا حيرة التلميذ وخوفه فان كلا من المعلم والتلميذ يعيش حياته المنعزلة تماما وهكذا تستبين قوة الحركة

المعاكسة التي يتميز بها اسلوب تولستوي : ان ما يبدو ليس بذي شأن مهم وما يبدو مهما ليس بذي شأن •

غالبا ما تتطلب الابحاث الاسلوبية القيام بالتجارب • لنحاول تغيير المفردات مع المحافظة على اشكال القاعدة ، اننا نحصل على ما يشبه النص التالي : « قال وهو يرسم شيئا ما على الورقة » أو « ••• وهو يطرد الذبابة بمثابرة ••• » • لا يغير هذا قيد شعرة من جوهر الحقيقة • ولكن اعادة بناء الاشكال القاعدية يؤدي الى تخطي البناء الاسلوبي ، ومن الطبيعي ، الى تغييرات في المعنى : « قال هو » « وهو يتأرجح على المقعد وينظر تحت قدميه بتأمل ••• » لو وضعنا الافعال في صيغة الماضي موضع الحال لاضفت بروزا كبيرا على الحلقة المجازية الراهنة وحددتها واخرجتها من حالة التبعية وخرقت الروابط والاعتماد المتبادل بينها الذي ينطوي عليه النص •

من الطبيعي ان يفضي تغيير الاشكال القاعدية مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص الى انتهاك روابط الاسلوب والمعاني الدقيقة التي لا تكاد ترى ولكنها ذات أهمية جوهرية •

لذلك يمتلك عدد المرات التي يستخدم فيها الكاتب هذا الشكل النحوي أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة • ولا يتوقف الامر ابدا ، كما رأينا ، على استخدام أو عدم استعمال ليف تولستوي لاسم الحال وانما على الاهمية الاسلوبية التي يكتسبها في النص • الحس الادبي الذي يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره الى التنويع وتجنب التكرار مهما كان نوعه حتى ولو كان تكرارا للحال وتراكيب اسم الفاعل واسم المفعول أو الصيغ النحوية التابعة لها •

ليس عدد الافعال في النص الادبي بذي أهمية وانما المهم سيماؤها الاستاتيكية •

ونعني مثلا ان الفعل في اسلوب تورغينيف أو باوستوفسكي الحافل بالنعوت العطرة يلعب غالبا دورا فريدا فهو لا يشير الى الحدث كما هو في واقع الحال وانما يحتوي على الظلال والنغمة والنبرة التقريبية التي يمدها طبعا الحدث الخفي بالدماء . « لا يتوقد الفجر باللهب ، وانما يفيض به .. » « الشمس ... تقوم بهدوء ... تتألق وتغوص ... » « تدفقت الاشعة العابثة ... » ، الغيوم « تتقدم وتنحسر ... انها عامرة بالضوء والدفء حتى الاعماق » « شرعت النجمة المسائية تضيء قليلا » « الريح تتشتت وتجرف ... » « العواصف الدوارة ... تتجـــول في الشوارع ... » « شرعت تتكشف وتتدفق الظلال الباردة ... » (« مرج بيجين ») « عفرة الحصان الذي يغطس في الماء او يغرق في العرق » « تاهت الريح » « رفصت الامواج » « اضطرب البحر قبيل العاصفة وثار صامتا ... » « غربل كتاب غيره » « ارتمت عليه كومة من النجوم » (اللقاح البحري) .

لننظر باسهاب في نص احد هذه الاحداث : « انه يقرأ ولكنه اختار متباطئا افكارا منفردة من بين الصفحات كما لو انه غربل كتاب غيره مرات عديدة » وتذكر طويلا ما بقي له في الغربال : صورة مفاجئة ورعشة متشنجة وفكرة طويلة كالمطر ... » تضعف الكلمات الثلاث الاول « انه لم يقرأ » قوة التأثير اذ يحتل شيء آخر مركز الصدارة . في الحقيقة « انه » قـــرأ بالذات ولكنه قرأ بطريقته الخاصة وكيفية قراءته تتركز في الاستعارة « غربل » التي تتجلى فيما بعد ويتم الحاق أو بالاحرى دفع الطابع السيكولوجي المعقد الخاص لذلك التأثير الى مكان الصدارة لغرض الاشارة الى فاعلية هذه الكلمة .

يخطىء خطأ كبيرا من يحصي عدد الافعال مفترضا انها تقوي تأثـــير السرد القصصي فالافعال تمتلك مهمات اسلوبية متباينة . اضافة الى ان الاسماء لا الافعال تكشف الحركات الانفجارية . ولنقابل بين هاتين الحالتين : « وثبة الى النافذة . ها هو على الارض . عبر السياج . في الغابة » و « نام . حلم

احلاما مختلفة • استيقظ • تمطى » • لا تحتوي الحالة الاولى على أي فعل ولكن الاسماء تخلق فاعلية عالية اما الحالة الثانية المتضمنة افعالا متراصة فخالية من الفاعلية •

تحرى ف• ن غولوفين عدد الجمل الحالية وتراكيب اسم الفاعل واسم المفعول في قصة م• غوركي « مالفا » واختار جزءا من « آنا كارنينا » يناسبها من حيث الحجم وتبين له ان غوركي يستخدم غالبا هذه الاجزاء من الكلام ، ويرى استنادا الى تلك المعلومات عدم ثبات التأكيدات المشيرة الى دور هذه الاجزاء في نثر تولستوي[1] • ولكن هذه الاحصاءات غير مقنعة من جميع الوجوه • اولا لا يدور الحديث حول العدد هنا وانما عن المهمة الاسلوبية الخصوصية حسب ، سواء استخدمت تلك الاشكال غالبا او نادرا • وثانيا لم ينتبه ب• ن غولوفين الى ان اقساما عديدة في « آنا كارنينا » قد كتبت من الناحية الاسلوبية في منحى مغاير تماما عن نتاجات تولستوي المبكرة والاخيرة على السواء • تلعب تقريبا العبارة البوشكينية الموجزة دورا كبيرا في هذه الرواية وثالثا لماذا لا يتناول الكتاب اللاحقون ، وضمنهم غوركي ، هذه الخصائص او تلك من نثر تولستوي ويكشفون بعض مزاياها ؟

لنفترض ان امرءاً ما يجزم بأهمية استخدام نمط معين من النعوت في روايات تورغينيف وقصصه (أو مجموعة من النعوت ، اثنتين او ثلاث) التي تحتوي ، كالبذرة ، مؤلفاته برمتها • ولكنك قد تعترض على قولنا لان مارلينسكي استخدم النعوت اكثر من تورغينيف بمرة ونصف تقريباً • اليس ثمة من علاقة بين هذه الاحصاءات والتأكيدات الوارد ذكرها •

---

١ ـ ف • ن • غولوفين • ملاحظات حول خصوصية اسلوب النحو عند ل • ن تولستوي • مجموعة مقالات حول « ل • ن • تولستوي » • ج ٣ • غوركي • ١٩٦٠

تمتلك الاشكال النحوية أهمية اسلوبية ، حيث يرتبط بناء الكلام المقتضب أو المعقد والظواهر النحوية المختلفة ارتباطا عضويا ، لدى كاتب أو آخر ، ببناء التفكير الفني ومعرفة العالم ووضوح الفكرة .

يمكن للاشكال النحوية الموجزة البسيطة ان تشير الى ظواهر اسلوبية مختلفة للغاية متناقضة احيانا ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة لتلك الظواهر وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو بانعزال كل حلقة فيها وبروزها . ولنأخذ مثلا ملموسا : « اضطربت كاترينا بيتروفنا وتلفعت طويلا بمنديل دافيء وارتدت معطفا عتيقا وخرجت من البيت للمرة الاولى في هذه السنة . سارت ببطء متحسسة طريقها . احست بوجع في رأسها من برودة الهواء . نظرت النجوم المنسية نظرة ثاقبة الى الارض . اعاقت الاوراق الساقطة سيرها » (ك . باوستوفسكي . « البرقية ») .

الكاتب مسيطر على علامات التنقيط في هذه الحالة . وكان بمقدوره ان يضع نقطة بعد الكلمة الثالثة ثم يبدأ : « وتلفعت طويلا ... » كلا ، لقد جمع ما يخص الحدث . فكل حلقة في هذا المقطع متكافئة الحقوق ومندمجة مع غيرها مما يؤدي الى خفوت كل منها . ولهذا السبب يصبح الحدث وما احست به كاترينا بيتروفنا في هذه اللحظات على درجة رفيعة من الاتقان . لا يجوز لهذه الكلمات الاربع « سارت ببطء متحسسة طريقها » ان تندمج مع الكلمات الاخرى ، فكل منها يحتوي على فسحة داخلية ، ولا سيما « نظرت النجوم المنسية نظرة ثاقبة الى الارض » . تصيب كل كلمة في هذه العبارة الموجزة مرماها بقوة معينة . لم تر العجوز الموشكة على الموت النجوم منذ زمن بعيد ، فهي « منسية » بالنسبة لها ، كما لو انها تلحظها للمرة الاولى ولكنها تذكرها في الوقت ذاته باشياء كثيرة . هل باستطاعة الاوراق الساقطة أن تعيق السير ؟ أجل ، اذا كانت السائرة عجوزا تعيش أيامها الاخيرة . ان عزل هذا التفصيل نحويا يمده بكامل قوته .

من الجلي تماما ان باسنطاعة الاشكال النحوية الموجزة المساعدة على تطوير الاحداث تطويرا سريعا • ويحدث العكس أيضا : « تشير الساعة الى الثالثة والنصف • الرابعة الا ربعا • الرابعة • اننا ننتظر • الرابعة والنصف •• الخامسة •• سكون •• السادسة ، السابعة •• تضيء •• » تبين الوقفات والنقاط والنقاط المتتابعة في هذا النص ، المقتبس من قصة « في خنادق ستالينغراد » لفيكتور نيكراسوف الفراغ والوقت غير المشغول والانتظار القلق • فاذا استعضنا عن النقاط المتتالية بالفواصل انمحت هذه الوقفات وفقدت عمقها • يحتوي النص على فاصلة في حالة واحدة ذات قوة تعبيرية ، فهي تدل على ان الوقت يسير سريعا مع اقتراب الصباح والناس يغفون والساعات تختلط فيما بينها •

لا يلغي احتواء البناء النحوي المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكي أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل وانما يكشف انماطا متنوعة من هذه الروابط •

يهدف التنقيط المفصل لبعض الكلمات الى اضفاء معنى مستقل على مواضيع عديدة في وعي القارىء : « استمر هذا حتى المساء • توقف • هجوم ، اطلاق النار ، هجوم ، اطلاق النار مرة اخرى » (ف• نيكراسكوف)•

ليس بمستطاع أي استاذ من اساتذة الفن النثري الاستغناء عن العبارة الموجزة • ولكن الايجاز بمقدوره ان يحتل دورا رئيسا او ثانويا • وبامكانه التحول الى صلة وصل او لحن ختامي متدفق •

تتسم العبارة الموجزة عند ستندال بشجاعة التحليل وخلوها التام من الجماليات والاشياء الحادة • والامر على العكس عند ميريمه اذ يتميز بناء العبارة القصيرة اليسيرة بالاناقة الايقاعية والبهاء الداخلي •

ولكن التصوير المعقد للمجتمع والتحري عن انماط مختلفة من العلاقات المتبادلة وتداعي التحليل النفسي في الاداب المتباينة يفضي كله الى تنوع البناء النحوي • وهذا واضح في تاريخ النثر ابان الانتقال من ستندال الى بلزاك وأكثر جلاء في الانتقال من بوشكين وليرمنتوف ألى ليف تولستوي •

أيعني ذلك على العموم انه كلما تعقدت الفكرة ازداد تعقيد التعبير النحوي ؟ ليس ثمة من وجود لمثل هذه العلاقة العامة • فمن الممكن التعبير عن الاشياء المعقدة بجمل بسيطة ويصح العكس أيضا • لا تحتوي الرابطة المتبادلة العامة بين اللغة والفكرة على هذا الضرب من الضرورة المنطقية ولكن هناك اتجاه سيكولوجي يخلق في فن النثر ظواهر محددة من الاساليب •

يمكن ان يفيد البناء النحوي للكلام المجازي في : (أ) الاشارة الى الوحدة الزمنية للاحداث المتعددة ، (ب) التحري عن التناقضات التي تتزاحم وتتداخل فيما بينها ، (ج) الوحدة البنائية للرواية ، عندما تظهر في الجملة التابعة وتراكيب اسم الحال واسم المفعول الصلة الموصولة بين الاحداث المبكرة في هذه الرواية ، (ح) الكشف عن دور الكاتب في تقييم الاحداث المصورة •

تنحو التشكيلات النحوية المعقدة وتفيد الجمع والربط الوثيق بين النماذج والافكار • وعلى العكس من هذا البناء النحوي الموجز اذ يتجه نحو العزلة والفصل الدقيق لكل فكرة ، بل حتى العناصر المكونة لها • ولنأخذ هذه الحالات البسيطة : (١) لقد وعدت • هكـــذا سيكون ، (٢) كما وعدت ، هكذا سيكون • تنطوي الحالة الاولى فصلا وعزلا منبورا قويا لكل حلقة • بينما نلاحظ في الحالة الثانية التداخل المتبادل والرابطة المنطقية الوثيقة في الجملة • فالايقاع المتنوع يحمل ظلال مدلولات متنوعة •

يعتبر هذان الاتجاهان جوهريين للغاية في فن النثر ولذلك تحتوي الابنية النحوية المعقدة أهمية جمالية ودلالية في النثر الابداعي •

يعثر ت• ي سيلمان على شيء شبيه في العلاقة المتبادلة بين المقاطع المختلفة التي ينظر اليها كجزئيات « ادبية ـ بنائية » ، حيث ترمى الانشوطة من مقطع لاخر وترتبط المقاطع الجديدة ارتباطا يسيرا بسابقتها او يحدث العكس اذ نحس بصدمة عنيفة في الانتقال الى مقطع جديد • واستنادا الى ذلك تظل المقاطع من تلقاء ذاتها بسهولة الى الخارج أو تنغلق كل منها في محتواها الخصوصي[٢] •

من الطبيعي ان يتجلى بالتعاقب هذا النظام أو ذاك ضمن الاسلوب نفسه في ظروف مختلفة • ولا يمكننا الاكتفاء في هذه الحالة ، باحصاء بعض الاوضاع السائدة المهيمنة •

ماذا نفيد من كون العدة النحوية عند كارامزين قريبة عدديا من عدة تولستوي ؟ ان المهمة الاسلوبية للاشكال النحوية المعقدة لدى الكاتبين مختلفة تماما ، ومن تحصيل الحاصل اختلاف هذه الأشكال ايضا لا من حيث مجموع الكلمات في الجملة حسب ، وانما من حيث بناؤها النحوي أيضا •

تتطلب الظواهر الاسلوبية مقاييس اكثر حساسية من الاحصاءات العددية • اشارت مقالة م• شيلياكين حول « عمل تورغينيف في الحروف وحروف الوصل في «مذكرات صياد»[٣] ، بوضوح بالغ الى ان الحرف الذي يبدو ضئيلا ينعش النص ويزداد شعريا بفضله وبشكل اللمسة الاخيرة لريشة الفنان التي يقيمها الرسامون ولا سيما رسامو اللوحات • تحتوي الصيغة الاولى التي نشرت في المجلة ما يلي : « اضافت ارينا قائلة بعد برهة صمت

---

٢ ـ انظر الى ت • ي • سليمان • بناء الفقرة في نثر ليسنغ وهايني « فيلو لوغيتشكية ناوكي » • ١٩٦١ • رقم ٤ •

٣ ـ « قضايا الابداع واللغة عند الكتاب الروس » المعهد التربوي في نوفو سيبيرسك • اصدار ٤ • ١٩٦٢ •

قصيرة : هل تحدث لك السيد عني ؟ » وجاء النص في الصيغة النهائية : « ولكن هل تحدث ••• » أو « من هو هذا الشخص المسمى باوش ؟ » « ولكن من هو هذا الشخص ••• » « هذه بالمناسبة بحيره » « وهذه بالمناسبة بحيرة » • تدخل « ولكن » « و » « أيضا » « ذلك » « أجل » ، التي ذكرها م• أ• شيلياكين ، الدفء في كثير من الاحايين على الكلام وتنعشه شأنها شأن الهواء النقي وتارة تشف « ولكن » عن شعور محدد كما في الحالة الاولى : قلق أرينا من جهة وشيوع قصتها من جهة اخرى •

تلعب حروف الاستدراك دورا أكثر أهمية في نثر تشيخوف حيث تشكل نظاما جديدا للنثر تسوده التجزئة والتداخل : « كانت مواصلة الحديث عديمة الجدوى وبغيضة ولكن بقيت جالسا وعارضت معارضة ضعيفة ••• كانت القضية برمتها بسيطة وواضحة ••• ولكنهم لم يروا هذه البساطة ولكنهم تحدثوا الي بعبارات رنانة معسولة ••• ولكني رغبت ••• بالرغم من كل شيء فانا احب والدي واختي ••• قد اكون محقا أو مخطئا ولكني أخشى دائما ان اكدرهم ••• » • نعثر في مقطع واحد في قصة « حياتي » على ستة حروف استدراكية • لا يعتمد اسلوب تشيخوف ، الذي ذكرناه ، على الاستعارة او المقارنة خصوصا وانما على هذه « ولكن » « و » « بالرغم من كل شيء » ففيها يتجسد تداعي وعي الناس في عصره وصخب افكارهم وتحتوي على نكت مرة يتسم بها التحليل الواقعي •

لا يقل اهتمام الناقد الادبي بالكلمة والكلام والاشكال الاتيمولوجية والنحوية وعلامات التنقيط والوقفات عن اللغوي ولكنه يتقصاها بشكل مغاير وبطريقته الخاصة ، ان ما يسميه اللغويون باستخفاف حروفا هي التي تكون بشكل أو باخر ، الصور والافكار وتخلق اسلوب الشاعر والكاتب والمسرحي بل وحتى ••• الناقد ذاته •

محتويات الكتاب

هذا الكتاب

يتمّ النظر في هذا الكتاب الى الترابط الذي ينطوي عليه عنوانه (الافكار والاسلوب) من زوايا مختلفة يتجلّى في الكشف الملموس للمقولات النظرية الاساسية وفي الفهم البلاغي للكلمة. وهو يدرس اسلوب النثر الفني في فصول خاصة عن غوته وبوشكين وبلزاك ودستويفسكي و ل . تولستوي وتشيخوف وهو يعنىٰ ببيان الرابطة التي تجمع بين مشاكل الاسلوب ومشاكل الجنس الأدبي. «وتغدو قضية الرواية الموضوع المباشر للكتاب برمّته لاسيما من الناحية التاريخية» وهو على اية حال، لا يتوقف عن هذه الحدود، بل يتعداه الى دراسة التاريخ المقارن للأدب العالمي، كما يتناول تناولاً تعميمياً القضايا الرئيسة لمعنىٰ الاشكال النحوية من الناحية الاسلوبية.

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والإعلام

السعر: ديناران ونصف